Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/mblbouviersmahle00bouv

M. B. L. Bouvier's

Vollständige Anweisung

zur

Öhlmahlerei

Aus dem Französischen

von

Dr. C. F. Prange.

M. B. L. Bouvier's,
Mahlers, Mitgliedes der Gesellschaft der Künste zu Genf, ehemaligen Eleven an der Akademie zu Paris,

Vollständige Anweisung zur Öhlmahlerei für Künstler und Kunstfreunde.

Aus dem Französischen übersetzt von

Dr. C. F. Prange,
Professor, Ehrenmitglied der Königl. Akademie der Künste zu Berlin, und Vorsteher der Kunstschule zu Halle.

Nebst einem Anhang über die geheimnißvolle Kunst, alte Gemählde zu restauriren.

Mit sieben Kupfertafeln.

Halle,
bei Hemmerde und Schwetschke.
1828.

Vorwort
des Übersetzers.

Der Entschluß, eine Übersetzung von Bouvier Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture zu liefern, gründet sich von Seiten meiner auf die Überzeugung, daß es der Öhlmahlerei bis jetzt an einer gründlichen und brauchbaren Anweisung fehlt. Diejenigen, welche unter Leitung eines geschickten Künstlers in großen Städten sich der Kunst ausschließend widmen, haben zwar Gelegenheit, das Praktische dieser Mahlerei zu erlernen, und bedürften in dieser Hinsicht keiner schriftlichen Belehrung, zumal da sehr vieles auf Handgriffen beruhet, die mit Worten nicht deutlich genug gemacht werden können; allein eine getreue und wahrhafte Darstellung des Technischen der Kunst im

Zusammenhange und möglichster Vollständigkeit dürfte sowohl dem ausübenden Künstler, so wie jedem Anfänger, nützlich seyn. Auch der Kunstfreund, und alle diejenigen, die zu ihrem Vergnügen sich mit der Mahlerei beschäftigen und an Orten leben, wo sie von allem Rath verlassen sind, werden ihre Kenntnisse dadurch erweitern. Der Verfasser, selbst als geschickter Künstler bekannt, gehört nicht zu den Empirikern, die in ihrer Kunst zurückhaltend sind, sondern zu denjenigen, die ihre 40jährigen Erfahrungen und Versuche mit aller Freimüthigkeit bekannt machen, um die rechten Mittel in der Ausführung zu wählen und anzuwenden. Er hat nichts unberührt gelassen von alle dem, was zu wissen nöthig ist, und selbst alle Utensilien, als: Reibstein, Staffelei, Farbekasten, Pinsel, Palette ꝛc., durch Kupfertafeln erläutert. Er geht von dem Grundsatze aus, daß man Anfängern in der Mahlerei nichts verschweigen und die größten Kleinigkeiten erwähnen müsse, weil deren Vernachlässigung großen Nachtheil bringen kann. Selbst die Mahlerwerkstatt und deren Reinigung ist nicht vergessen. Über die Farben, deren Haltbarkeit und Mischung theilt er eigene Versuche mit, die durch Neuheit und Brauchbarkeit ansprechen.

Bei seinem Unterricht setzt er einen Schüler voraus, der, gleichsam bei ihm im Hause wohnend, beständig unter seiner Aufsicht arbeite, und dessen Studien er zu leiten habe. Auf diese Art lehrt er ihn nach einer vernünftigen und gründlichen Methode die Anstellung der ersten Palette zur Untermahlung eines Kopfs, und wie man sich derselben zu bedienen hat; hierauf folgt die Anordnung der zweiten Palette, die reicher als die erste ist, um damit das Gemählde zu vollenden und bald diese bald jene Partie zu bearbeiten. Wenn nach dieser zweiten Überarbeitung das Gemählde trocken geworden und noch theilweise Retouchen erforderlich sind, so werden die Mittel angegeben, wie dieses einzeln auszuführen, ohne das Ganze zu übermahlen. Erst nachdem der Schüler die Mischungen der Farben hinlänglich kennen gelernt, so ist es ihm erlaubt, die Palette mehr zu vereinfachen, und die Anzahl derselben und verschiedene Gradationen bis auf ein Drittheil abzukürzen. Diese Methode zeugt von Gründlichkeit des Unterrichts, es wird vom Leichten zum Schwerern fortgeschritten, bis der Schüler hinlängliche Kräfte sich erworben hat, mit der Spitze des Pinsels gewisse Tinten zu modificiren, ohne sie vorher auf der Palette zu mischen.

Das Ganze ist in 35 Lectionen vertheilt, die in dem Style eines gründlichen Vortrags abgefaßt sind, dessen große Weitläuftigkeit durch das Bestreben, möglichst deutlich und verständlich zu seyn, zu rechtfertigen ist. Der Übersetzer ist daher absichtlich dem Styl des Verfassers treu geblieben, und hat sich keiner Abänderungen und Abkürzungen erlaubt, weil im Technischen gewisse Dinge dem Anfänger nicht oft genug wiederholt werden können, und die der Geübtere leicht übersehen und entschuldigen wird.

Die Kunst, alte Gemählde wieder herzustellen, hat der Verfasser auch berührt, jedoch nur das Wesentlichste davon gesagt, und nur soviel, als für den Kunstfreund hinreichend ist. Da aber der praktische Künstler kein Fremdling in dieser Kunst seyn darf, und ihm daran gelegen seyn muß, seine Kenntnisse in derselben zu erweitern, auch mit der ausübenden Öhlmahlerei in genauer Verbindung steht, so habe ich einen besondern Anhang hinzugefügt, in welchem ich meine eigenen Ansichten und Erfahrungen mittheile, und zwar ohne alle Geheimthuerei, welche den Fortschritten in den Künsten nachtheilig ist. Ich habe dieses Hinderniß in meiner künstlerischen Laufbahn zu gut kennen gelernt, aber mich nicht

abschrecken lassen, durch Studiren und Versuche meinen Zweck zu erreichen.

Die Wiederherstellungskunst wurde bei mir gleichsam Bedürfniß, weil ich in einer langen Reihe von Jahren, und durch Zufall begünstigt, nach und nach zu einer Sammlung von Gemählden gekommen bin, die es verdienten, von ihren Unbilden gereinigt zu werden. Zwei große Sammlungen fielen mir nach dem Tode ihrer Besitzer in die Hände, und hier und da zerstreute, nicht beachtete Kunstwerke suchte ich zu erwerben. Es ist eine durch Erfahrung bestätigte Wahrheit, daß Gemählde großer Meister von dem Publicum, aus Mangel an Kenntniß, am ersten verkannt und zurückgesetzt, ja als gänzlich werthlos beachtet werden. Auf diese Art zu seltenen Schätzen gelangt, darf ich ohne Prahlerei und Unbescheidenheit Namen solcher Meister nennen, die zu den seltensten gehören. Ich schmeichle mir, nicht ohne hinlängliche Gründe und nach dem Urtheil Sachverständiger, mit dem Besitze eines vorzüglichen Correggio, eines Guido, Carlo Maratti, Salvator Rosa, Fr. Barbieri, Adam Elzheimer, Caspar Netscher, Bourguignon, Rugendas, Hugtenburg, Waterlo, Paul Brill, Heinrich

und Friedrich Roos, van Goyen, Thonmann, Roland Savari, Hondekoeter, Sneyders ꝛc. Man sieht in meiner Sammlung eine Venus von Guercino da Cento, die zu den größten Meisterstücken dieses Künstlers gehört, und jeder öffentlichen Gallerie zur Zierde gereichen würde. — Ich gedenke alles dessen nur im Vorbeigehen, aber auch zugleich in der Absicht, um Freunde der Kunst darauf aufmerksam zu machen, indem ich willens bin, sie noch bei meinen Lebzeiten zu veräußern.

Ich weiß sehr wohl, von welcher Bedeutsamkeit und Seltenheit diese berühmten Namen sind, und wie viel zur Erkenntniß und Beurtheilung solcher Meisterwerke erforderlich ist, so, daß man gemeiniglich in deren Ächtheit und Originalität ein Mißtrauen zu setzen pflegt. — Man pflegt die Möglichkeit zu bezweifeln, daß außer großen Gallerieen dergleichen noch anzutreffen wären, und das Vorurtheil ist herrschend, daß das nur ächt seyn soll, was große Summen gekostet hat. — Ich gehöre übrigens selbst zu den strengsten Kunstrichtern, die nicht blos auf die Namen Rücksicht nehmen, sondern auf das innere Verdienst der Gemählde, und bin keineswegs derjenige, welcher damit zu prahlen und zu täuschen sucht. Jeder Name ist ja doch nur als Beiwerk

und Zugabe zu betrachten, und jedes Raisonnement giebt nur den Begriff des Kunstwerks, dessen Vollkommenheit nur mit Augen gesehen, und dessen Schönheit nur in der Wirklichkeit mit dem Verstande begriffen werden kann.

In dem vierten Kapitel meines Anhangs über die Restauration gedenke ich noch gelegentlich der a tempera- und Wachsmahlerei, indem ich von beiden besondere Ansichten und Muthmaßungen aufstelle, von welchen ich glaube, daß sie einer nähern Prüfung nicht unwürdig sind. Bei Gelegenheit der mir aufgetragenen Restaurationen alter Gemählde, z. B. von Franz Floris, Holbein, Albert Dürer, Lucas Cranach ꝛc. lernte ich das Technische dieser Meister näher kennen, und kam auf den Gedanken, daß ihre Produkte gleichsam das Mittel halten zwischen Öhl- und Wassermahlerei. Die in der Ausübung damit verbundenen Vorzüge und Vortheile sind unverkennbar, und die Wiederherstellung dieser Mahlerei ist in meinen Augen eben so wünschenswerth, als die Glasmahlerei der Alten, ja die Ausübung derselben dürfte weniger Schwierigkeiten haben und geschwinder von Statten gehen, als die neuere Öhlmahlerei, die vorzüglich für große historische Gemählde anwendbar ist.

Ich übergebe demnach dieses Werk allen Freunden der Kunst, mit dem Wunsche einer gütigen Aufnahme, als sich der technische Inhalt desselben durch Vollständigkeit, Wahrheitsliebe und Neuheit vor ähnlichen Büchern auszeichnet. Das, was ich als Übersetzer dabei geleistet und durch meine Zusätze beigetragen habe, empfehle ich den nachsichtigen Urtheilen der Kenner, deren belehrende Bemerkungen mich zu dem aufrichtigsten Danke verbinden werden.

Halle, im August 1828.

C. F. Prange.

Inhalt.

Erste Lection.
Bemerkungen über jede der 38 Farben . . . Seite 1 - 68

Zweite Lection.
Von dem fetten Öhle oder Leinöhlfirniß, dessen Verfertigung und Gebrauch . . . . . — 69 - 74

Dritte Lection.
Methode, um die Farben in Blasen aufzubewahren — 75 - 84

Vierte Lection.
Verfahren, um die rohen Farben zu schlämmen . — 85 - 89

Fünfte Lection.
Von den nothwendigen Instrumenten zum Farbereiben. — 90 - 113

Sechste Lection.
Von dem Glasuren und Retouchiren . . . — 114 - 128

Siebente Lection.
Verfahren, den Venetianischen Lack oder den Carmin zu brennen, um ihn viel dunkler und zugleich dauerhafter zu machen . . . . . — 129 - 130

Achte Lection.
Neues Verfahren, das Ultramarin aus dem Lapis Lazuli zu extrahiren, das viel einfacher und geschwinder, als alle ältere Methoden. - . . . . . — 131 - 144

Neunte Lection.
Mittel, das Mohnöhl zu bleichen und es fast eben so weiß wie Wasser zu machen, mithin viel trocknender, aber auch etwas zäher . . . . . — 145 - 150

Zehnte Lection.

Verfahren, das preußische Braun zu bereiten, welches dem Asphalt ähnlich ist . . . . . S. 151-152

Eilfte Lection.

Ein anderes Braungelb ins Goldene aus englischem Berlinerblau zu verfertigen . . . . . — 153

Zwölfte Lection.

Verfahren, den Asphalt oder das Judenpech aufzulösen, und, ohne zu reiben, in Blasen aufzubewahren . — 154-155

Dreizehnte Lection.

Schwarz vom Kaffe zu bereiten . . . . . — 156-159

Vierzehnte Lection.

Verfahren, das Papierschwarz zu bereiten . . — 160-161

Funfzehnte Lection.

Verfahren, das Korkschwarz zu bereiten . . — 162-163

Sechzehnte Lection.

Verfahren, das Berlinerblau schwarz zu machen . — 164

Siebzehnte Lection.

Von den Vortheilen, welche aus einer vernünftigen Methode bei Anstellung der Palette entstehen, und einer methodischen Ordnung in Zusammenstellung der Tinten nach ihrer natürlichen Abstufung, so wie bei der Tastatur eines Claviers . . . . . — 165-184

Achtzehnte Lection.

Wie man sich bei einer guten Untermahlung zu verhalten hat . . . . . — 185-219

Neunzehnte Lection.

Von der Palette zur Vollendung der Carnation . — 220-296

Zwanzigste Lection.

Von der Bekleidung, der Draperie, und der Art und Weise, sie zu behandeln . . . . . — 297-319

Ein und zwanzigste Lection.

Verfahren bei dem Retouchiren blos einzelner Stellen in einem Gemählde, das schon zweimal übermahlt ist, und in welchem man gewisse Fehler zu verbessern oder einige Tinten abzuändern wünscht, ohne Flecke zu verursachen . . . . . — 320-321

Zwei und zwanzigste Lection.

Über die Zusammensetzung verschiedener grüner Farben, besonders in der Landschaftsmahlerei, nebst einigen Betrachtungen über die Wirkungen der Sonne und der Schatten, über die Entfernungen, den Baumschlag ꝛc. S. 322 - 342

Drei und zwanzigste Lection.

Von der Wahl des Tageslichtes in der Werkstatt des Mahlers, und von einigen Mitteln, dasselbe herbeizuschaffen — 343 - 363

Vier und zwanzigste Lection.

Über die Wahl der Haar-, Fisch- und Borstenpinsel in der Mahlerei . . . . . — 364 - 377

Fünf und zwanzigste Lection.

Von dem Holze, woraus man die Paletten macht, von deren Form ꝛc. . . . . — 378 - 385

Sechs und zwanzigste Lection.

Von der Staffelei . . . . . — 386 - 402

Sieben und zwanzigste Lection.

Von der Leinwand, Pappe und hölzernen Tafel, um darauf zu mahlen . . . . . — 403 - 405

Acht und zwanzigste Lection.

Einrichtung der Blendrahmen mit den Schlüsseln . — 406 - 409

Neun und zwanzigste Lection.

Verfahren, um die Leinwand nach dem Maaße des Blendrahmens zu schneiden, sie mag schon gegründet seyn, oder nicht . . . . . — 410 - 417

Dreißigste Lection.

Wie die grundirte Leinwand mit Bimsstein abgeschliffen wird . . . . . — 418 - 432

Ein und dreißigste Lection.

Von dem Eiweiß-Firniß und dessen Anwendung auf neue Gemählde, so lange sie noch nicht trocken genug sind, um den eigentlichen Firniß darauf zu tragen . — 433 - 438

Zwei und dreißigste Lection.

Terpenthin- oder Gemählde-Firniß . . . — 439 - 445

Drei und dreißigste Lection.

Verfahren, um ein Gemählde mit dem Firniß gut zu überziehen . . . . . S. 446 - 451

Vier und dreißigste Lection.

Wie man einen alten Firniß, der gelb geworden, wieder abnehmen und neuen an dessen Stelle auftragen kann . . . . . — 452 - 456

Fünf und dreißigste Lection.

Wie die Werkstatt eines Mahlers in Reinlichkeit erhalten und gegen Staub gesichert werden muß . . — 457 - 460

Anhang
über die Kunst, alte Gemählde zu restauriren.

Kapitel I.

Allgemeine Bemerkungen über die Kunst der Restauration — 463 - 471

Kapitel II.

Kenntniß der Mittel, deren Wirkung und Anwendung bei der Restauration . . . . . — 472 - 480

Kapitel III.

Von den verschiedenen Arten der beschädigten Mahlereien insbesondere . . . . . — 481 - 488

Kapitel IV.

Die pittoreske Ausbesserung mit Rücksicht auf Tempera- und Wachsmahlerei . . . . . — 489 - 496

Erste Lection.

Bemerkungen über jede der 38 Farben, welche zu Ende des Werks in der Tabelle angezeigt sind.

Weiße Farben.

1. Kremnitzer- oder Kremserweiß.

Dies ist die vollkommenste von allen weißen Farben, deren man sich in der Öhlmahlerei bedient. Sie wird aus dem Blei verfertigt, aber ihre Zubereitung ist viel reiner; nämlich das Blei ist gleichförmiger und gut aufgelöst, so, daß keine kleinen Theilchen vom natürlichen Blei darin zurückgeblieben, wie man oft in dem gewöhnlichen Bleiweiß findet, wodurch seine weiße Farbe verloren geht. Es ist unentbehrlich, um Fleisch, Wäsche, Himmel, und alle diejenigen Dinge zu mahlen, welche in ihrer Farbe frisch und rein erscheinen sollen, wie z. B. die Blumen und die schönen brillanten Stoffe. Ich rathe allen denen, welche keine großen Mahlereien verfertigen, sich blos des Kremserweiß zu bedienen, denn ohne dieses werden ihre kleinen Werke bald eine schmutzige und unscheinbare Tinte annehmen. Im Handel wird es in viereckigen kleinen Brodten von 2 bis 3 Cubikzoll verkauft. Das beste muß sehr schwer und von einem reinen Weiß seyn, und weder ins Graue, noch ins Blaue und Gelbe spielen. Es muß hart, nicht leicht zerreiblich, und auf dem Bruche rein seyn, es muß, an die Zunge gehalten, anziehen und ein wenig ankleben.

Dieses Weiß muß drei, ja sogar vier Mal mit Wasser abgerieben werden, ehe man es mit Öhl vermischen kann, denn dadurch wird es viel schöner. Nach jedesmaligem Reiben häufet man es zusammen, wenn die Farbe die Consistenz einer Salbe erreicht hat, die man in kleinen Häuflein oder Körnen, die man Zeltlein nennt, auf Papier trocknen läßt.

Diese Zeltlein dürfen nicht von großem Umfange seyn, und die Stärke eines Pflaumenkerns ist hinlänglich. Die Farbe wird mit einem Spatel von Horn aufgehoben, dergestalt, daß man jedesmal die gehörige Quantität damit nimmt, und man schüttelt die Rückseite des Spatels, indem man in der Mitte mit einer scharfen Kante, oder mit einem kleinen Stock dagegen schlägt, oder auch nur am Rande eines Tisches. Durch diese kleine Erschütterung fallen die Zeltlein auf das Papier, und so läßt man sie, gegen Staub verwahrt, trocken werden. Dieses Verfahren mit dem Weiß wiederholt man zwei oder drei Mal, und dann erst kann man es mit Öhl vermischen. Das übrig gebliebene trockene Pulver wird in einem Glase für andere Anreibungen mit Öhl aufbewahrt.

Die Farbe muß vollkommen trocken seyn, sowohl wenn sie soll mit Öhl abgerieben werden, als auch wenn man die Zeltlein in einer Büchse oder einem Glase aufbewahren will, denn sonst würde die zurückgebliebene Feuchtigkeit die Farbe verändern.

Um das Austrocknen zu befördern, müssen die Zeltlein drei bis vier Linien weit von einander getrennt seyn. Man stellt sie in die Sonne oder auf einen Stubenofen, jedoch so, daß sie so wenig als möglich der Luft und dem Staub ausgesetzt sind. Wenn sie wohl ausgetrocknet, lassen sie sich leicht vom Papier abheben.

2. Bleiweiß.

Dieses Weiß, welches man nicht mit dem weißen Bolus verwechseln darf *), ist ein bloßes Bleioxyd, wie das Kremser-

*) Der weiße Bolus ist ein Amalgama von Bleioxyd und weißer Thonerde oder Mergel. Es scheint, daß der Mergel, den die Holländer in ihrem Lande haben, mehr Körper und Schwere hat, als der an andern Orten, wodurch ihr Bleiweiß (cerussa) Vorzüge erhält.

weiß; allein es nicht mit der Sorgfalt und Vorsicht zubereitet. Es ist auch nicht so weiß und wohlfeiler. Daher man es gern bei großen Mahlereien gebraucht, die viel Farbe erfordern, besonders im Hintergrund und andern großen Partieen, wo ein schönes Weiß nicht schlechterdings nothwendig ist, besonders aber bei dem Anlegen und Untermahlen. Übrigens kann man alles, was vom Kremserweiß gesagt worden, auch auf das Bleiweiß anwenden, allein einmal mit Wasser abgerieben und dann mit Öhl vermischt ist schon hinreichend, es sey denn, daß man es so rein als möglich haben wolle.

Bei dem Reiben der weißen Farben ist einige Vorsicht nöthig, denn besonders bei dem Abreiben mit Öhl dünstet ein schädlicher Geruch aus. Man thut wohl, diese Arbeit in freier Luft zu verrichten, so, daß man den Wind im Rücken hat, oder wenn man in der Stube reibt, so öffne man das Fenster mit einem Luftzuge.

Einer meiner Freunde hat mich mit einem Verfahren bekannt gemacht, um das reinste Weiß zu erhalten. Ich habe nicht Gelegenheit gehabt, selbst einen Versuch damit zu machen, ich habe aber zu seiner Wahrheitsliebe und Aufrichtigkeit alles Zutrauen. Übrigens ist das Verfahren, welches von Andern ausgeübt worden, von der Art, daß es alles mit sich führt, um uns von seiner Wirksamkeit zu überzeugen, indem es von Grundsätzen begleitet wird, welche die Vernunft billigen muß.

Man nehme ein Pfund schönes Kremserweiß, mehr oder weniger, zerquetsche es in kleine Stücke und reibe es einmal mit Wasser ab, ohne die äußerste Feinheit dabei zu beabsichtigen. Man nehme es von dem Stein als einen Brei herunter in der Gestalt eines dicken Rahm, und sorge dafür, daß diese erste Abreibung nicht eintrockne, sondern sich etwas flüssig erhalte. Die jedesmalige Abnahme der Farbe von Stein schütte man in einen neuen wohl glasurten Topf, oder Gefäß von unächtem Porzellan (Fayence).

Wenn alles Weiß gerieben, und so dick wie ein Brei ist, so gießet man über denselben ohngefähr ein Trinkglas voll guten weißen destillirten Weinessig. Man rüttelt und rühret das Ganze stündlich den ganzen Tag über, und zwar mit einem thönernen neuen Pfeifenstiel, welcher vom Weinessig nicht angegriffen wird.

Wenn der Weineſſig gut und wohl deſtillirt iſt, ſo wird er alle kleinen fremdartigen Theile, welche in dem Weiß ſich finden können, reinigen, dergeſtalt, daß nichts übrig bleibt, welches die Farbe unſcheinbar machen könnte. Die auf dieſe Art zubereitete Farbe liefert ein ſehr vollkommnes Weiß, allein man muß durch ſorgfältiges Auswaſchen allen Weineſſig ausziehen, ſo lange, bis das über dem Weiß ſtehende Waſſer (wenn man es hat ruhen laſſen) gar keinen ſäuerlichen Geſchmack an ſich hat, wenn man es auf der Zunge probirt. Dieſes Weiß, wenn es wieder mit reinem Waſſer aufgerieben wird, wenigſtens dreimal, iſt von ganz vorzüglicher Güte. Bedient man ſich deſſelben mit Gummiwaſſer zur Deckmahlerei, ſo iſt es leicht, ſehr zart, glänzt nicht auf dem Papier, wie das Kremſerweiß, das nicht ſo zubereitet iſt.

Zum Gebrauch in der Waſſermahlerei muß man nur den Schaum und den Rahm davon nehmen, der ſich darüber bildet und den man mit weißem Beſenreis, das abgeſchält und ohne Rinde iſt, oder mit einem Quirl, wohl unter einander peitſcht, ſo wie man Eiweiß zu Schaum wie Schnee ſchlägt. Dieſes Weiß iſt auch zur Miniaturmahlerei vortrefflich, jedoch für dieſe letztere Art Mahlerei miſcht man die Hälfte Alaun, oder Alaun-Erde hinzu, wodurch das Weiß ſehr leicht wird.

Die Chemie hat noch andere ſehr ſchöne weiße Farben entdeckt, von welchen man behauptet, daß ſie ſich ganz und gar nicht verändern, man mag ſie der Witterung ausſetzen wie man will. Ich habe keine Gelegenheit gehabt, dieſe weißen Farben zu verſuchen, mithin kann ich davon nicht urtheilen; wenn ſie aber in der Folge bekannter werden ſollten, ſo werde ich darüber Nachricht ertheilen. Eine von dieſen weißen Farben wird aus dem Spießglas-König zubereitet, oder mit andern Worten, aus dem Schnee oder den Silberblumen des Regulus antimonii; die andere wird aus den Zinkblumen verfertigt. Beide Arten ſind aus Mineralien entſtanden, mithin müſſen ſie Körper und Stärke genug haben, um in der Öhlmahlerei die Leinwand zu decken.

Gelbe Farben.

3. Neapler-Gelb.

Dieses Gelb ist das einzige klare Gelb, welches gut ist. Es ist unentbehrlich, besonders für Landschaften- und Blumenmahler, auch braucht man es häufig in allen übrigen Theilen der Mahlerei. Allein niemals muß man sich desselben bedienen, um es in die lichten Theile der Fleischfarbe zu mischen. Der gelbe Ocher ist unendlich besser; denn außer dem, daß das Neaplergelb etwas ins Grüne spielt, greift es verschiedene andere Farben an, und da es viel Arsenik *) enthält, so zerstört es besonders die weiße Farbe und den Zinnober. Es kann aber in den Wiederscheinen der Carnation auf der Schattenseite mit Nutzen gebraucht werden. Es deckt sehr gut, und da es in diesen wenig glänzenden Partieen die Stelle des Weißen vertreten soll, so kann man statt des Zinnobers sich des hellen rothen Ochers bedienen. Hierzu ist das Gelb sehr gut, und sogar viel besser als das Weiß, weil es nicht so körperlich, schwer und kalt ist. Es ist auch vortrefflich, um damit die Blätter der Bäume in den höchsten Lichtern zu erhöhen, die gelben Metalle, so wie um Blumen und hellgelbe Gewänder zu mahlen. Es macht sehr schöne hellgrüne Tinten, wenn man es mit Berlinerblau oder Ultramarin vermischt. Das Reiben desselben muß mit vieler Reinlichkeit geschehen, und besonders niemals mit einem eisernen, stählernen und überhaupt mit keinem metallenen Spatel aufgehoben und zerrieben werden, sonst wird es den Augenblick grün. Die Spatel von gelbem Horn oder Elfenbein sind in allen Fällen die besten.

*) Ein Künstler hat mir versichert, daß es ihm gelungen sey, das Neaplergelb vollkommen zu reinigen, und ihm seine schädlichen Eigenschaften zu benehmen, ohne ihm die angenehme Farbe zu rauben, und zwar durch wiederholtes Auswaschen im heißen Wasser. Er schüttet sein Gelb in einen großen neuen glasurten Topf, und stellt denselben, mit heißem Wasser angefüllt, in eine Stube oder mäßig warmen Ofen, so, daß eine beständige Ausdünstung, ohne zu kochen, unterhalten wird. Die Farbe wird mehrmals des Tags mit einem kleinen Stab umgerührt, jedoch vor dem Umrühren nimmt man sorgfältig den Schaum ab, der sich oben gesetzt hat, und alsdann gießt man von neuem Wasser hinzu. Dies Verfahren ist langweilig und besonders sehr gefährlich, ja es kann sogar tödtlich werden, wenn man diese arsenikalischen Dämpfe einathmet. Ich führe dieses blos an, um davon zu sprechen, allein rathen will ich dazu nicht.

4. Hellgelber Ocher.

Dieses Gelb ist vortrefflich, ob es gleich dem Anschein nach sehr gemein ist. *) Es ist besonders in der Carnation unentbehrlich, und überall gut zu gebrauchen. Man kennt keine andere Farbe, welche die Stelle der Ocher vertreten könnte. Die Farbe desselben, welche mehr in das Röthliche als Grünliche spielt, macht, daß wenn sie mit rothen und weißen Farben vermischt wird, niemals von ihrer Reinheit und ihrem Glanz verliert, um so mehr als sie keine andere Farbe angreift, und auch von keiner andern Farbe angegriffen werden kann. Diese kostbare Eigenschaft verstattet dem Mahler, den Ocher ohne Furcht mit allen übrigen Farben zu vermischen. Sie deckt ziemlich gut auf der Leinwand, ohne daß sie schwer ist. Es ist also eine vortreffliche Farbe, die bei vielen Dingen und besonders in der Carnation, allen übrigen gelben Farben vorzuziehen ist. Allein der helle Ocher, von welchem hier die Rede ist, ist so voll von Kieselsteinen und andern fremdartigen Körpern, daß eine sorgfältige Wäsche erfordert wird, wenn man ihn in rohen Stücken oder Staub so kauft, wie er sich im Handel findet. Hierauf muß man ihn mit der größten Sorgfalt und sehr lange reiben, damit er sich angenehm behandeln läßt, und nichts von seinen schönen und guten Eigenschaften verliere. **).

5. Dunkler Ocher.

Dieser dunkle Ocher vertritt die Stelle des hellgelben Ochers bei allen schattigen Mischungen, welche einen lebhaften Ton haben sollen, und die durch den hellen Ocher von Nr. 4. geschwächt werden würden; allein man mache davon niemals bei allen hellen Tinten Gebrauch, sowohl in der Carnation, als bei allen übrigen Gegenständen, die man durch eine glänzende Tinte hervorheben will; denn diese Farbe zieht sich immer etwas ins Braune, besonders wenn man sie mit Weiß vermischt. In-

*) Der hellgelbe Ocher ist eben die Substanz, welche Wattin und Andere „Gelb von Berri" nennen, weil man es daselbst findet.

**) Man sehe die vierte Lection, in welcher von der gebräuchlichen Manier, die Farben zu schlemmen, die Rede ist.

dessen bleibt diese Farbe zu jedem andern Gebrauch nützlich. Sie deckt gut, ohne daß sie zu körperlich ist; mit Berlinerblau vermischt, liefert sie ein sehr nützliches warmes Grün; mit Schwarz und etwas Braunroth vermischt, giebt sie vortreffliche Töne, für die Hintergründe, Terrains, Meubles ꝛc. Ich schätze diese Farbe sehr, wenn sie rein und gut, und nicht etwa von pechartigen Theilen durchdrungen ist, wodurch sie nachdunkelt und schwarz wird.

6. Indisches Gelb (Indian jellow).

Ob ich gleich von diesem Gelb vermuthe, daß es eine vegetabilische Substanz ist, so ist es doch von einer Dauerhaftigkeit, welche die Probe aushält, und kann in Ansehung der Schönheit der Farbe nur mit dem schönsten Gummigutt verglichen werden. Allein anstatt das letztere, das in Öhl nicht gebraucht werden kann, weil es ein Gummi ist*), so ist das Indische Gelb, welches vor der Beimischung des Öhls wohlgetrocknet in Pulver verwandelt ist, seiner Natur nach so geeignet, daß es alle andern Farben vermöge der Zartheit seiner Theile tingirt und blos zum Glasuren brauchbar ist. Auch dient es um die verschiedenen Ocher oder das Neaplergelb damit zu mischen, wenn man diese Farben lebhafter machen und in ein glänzendes schönes Gelb ver-

*) Man kann das Gummigutt von seinem natürlichen Harze befreien und dadurch ein sehr reines und lebhaftes Gelb erhalten, das sich in Staub verwandelt. Mehrere Landschaftenmahler in der Schweiz bedienen sich desselben in der Aquarell-, Deck- und Miniaturmahlerei. Es kann möglich seyn, daß dieser Rückstand, welcher von seinem Gummi befreiet ist, und ein gutes Jonquillengelb liefert, auch im Oehl anwendbar ist; ich weiß es aber nicht, weil ich es blos im Wasser gebraucht habe. Es wird auf folgende Art gemacht; allein ich setze voraus, daß es in der Öhlmahlerei nur zum Glasuren gebraucht werden kann, denn es hat fast gar keinen Körper. Man thut einige Unzen des ausgesuchtesten Gummigutt in einen neuen glasurten Topf, welcher nie gebraucht worden; man schüttet filtrirtes Wasser darüber und läßt es schmelzen; alle Tage gießt man das Wasser ab, so lange, bis man sieht, daß der gelbe Rückstand mit dem gelben Wasser, das man abgießt, zugleich ablaufen will; an die Stelle des abgelaufenen Wassers gießt man neues Wasser und zwar so viel, daß es 4 oder 5 Zoll hoch über dem Gelben steht; diese Arbeit unterhält man 6 Wochen und drüber, alsdann sammelt man das Gelbe und läßt es trocknen. Es ist so sehr von allem Gummi entbunden, daß es wie Neaplergelb zum Erhöhen gebraucht werden kann.

wandeln will; da es aber an und für sich nicht Körper genug hat, so muß man es nicht zum Impastiren*) gebrauchen, denn es deckt ganz und gar nicht.

Dieses Gelb ist noch nicht sehr bekannt. Es kommt aus England, und ich glaube, daß ich einer der ersten bin, der es auf dem Continent bekannt gemacht hat. Es ist ziemlich theuer, und wird die Unze zu London für 6 Schilling, das ist ohngefähr für 6 Franken verkauft. Allein es ist übrigens so leicht und so sehr ergiebig, daß man mit einer Unze viele Jahre ausreichen kann, denn man braucht nur wenig davon.

Man muß es gut aussuchen. Es giebt sehr viel, dessen gelbe Farbe ins Grünliche übergeht. Zum Glasuren des Grünen in den Landschaften und für viele andere Dinge ist es sehr gut. Ich ziehe aber das von goldgelber Farbe vor, die Farbe derjenigen Blume, die man Tausendschönchen nennt, weil man damit machen kann was man will, im Grün, im Glasüren eines glänzenden Gelben für die Gewänder, Blumen ꝛc. Man muß sich aber sehr wohl hüten, damit in die Fleischtinten oder in Himmel zu kommen, denn seine hervorstechende Eigenschaft würde alle Tinten verschlingen, und man würde sie nicht wieder vertilgen können. Allein ich wiederhole es nochmals: das Indische Gelb kann durch kein anderes Gelb ersetzt werden, um damit über Ocher und Neaplergelb zu glasüren, wenn diese letztern Farben recht trocken sind. Man erhält alsdann ein Gelb, dem kein anderes in Ansehung der Schönheit gleich kommt. Man bedient sich desselben auch mit Nutzen, um gewisse Töne zu modificiren, wie ich in der Folge anzeigen werde, indem man es bald mit den Ochern, bald mit Berlinerblau, bald mit Lack, bald mit Ultramarin vermischt, so wie es die Glasur oder die Zubereitungen mit sich bringen, welche man auszuführen gedenkt**).

---

*) stark und fett Auftragen.

**) Bei der Anwendung aller Glasurfarben vergesse man nicht fettes Öhl oder Trockenfirniß hinzuzusetzen, und besonders bei denen, welche nicht leicht trocknen. Nur bei den weißen Farben darf man niemals davon Gebrauch machen.

Von verschiedenen andern gelben Farben, deren man sich nicht bedienen muß.

Diese sind:

1) das Chromgelb, 2) das Mineralgelb, 3) die gelben Lacke, 4) die Opermente, 5) das Schüttgelb ꝛc.

Alle diese jetzt genannten Farben kann ich nicht zu den guten zählen, weil sie die andern Farben umändern, ja sogar sich selbst verändern, oder weil sie nicht dauerhaft sind.

Das Chromgelb ist ein glänzendes, goldfarbiges Gelb, welches gut deckt und sich sehr schön verarbeiten läßt; allein es ist eine Farbe, welche sich verändert, und alle diejenigen umändert, welche ihr beigesellt werden. Man kann es wagen und sich dessen zu den Erhöhungen gewisser gelben Stoffe und höchsten Blicke der Vergoldungen bedienen, wenn man es rein und trocken anwendet, das heißt, wenn die untere Farbe ganz trocken ist und man sicher und frei darauf arbeiten kann, alsdann verändert es sich viel weniger. Allein wenn man es mit Weiß oder mit Berlinerblau vermischen wollte, so würde es abscheulich werden. Ueberhaupt genommen ist es viel besser gar keinen Gebrauch davon zu machen.

Der helle und dunkle Ocher leistet viel bessere Dienste, je nachdem der Fall ist. Sie verändern sich niemals, und wenn es unsere Absicht ist, ein sehr glänzendes Gelb hervorzubringen, so erreicht man dieses sehr leicht durch Glasuren mit Indischem Gelb, wenn sie trocken sind.

Das Mineralgelb (Turpith) schwärzet nach und verdirbt die andern Farben, ist übrigens auch ganz überflüssig.

Die gelben Lacke sind nicht dauerhaft, sie verlieren alle mehr oder weniger ihre Farbe.

Der Lack von Antwerpen verblaßt nicht, verliert aber seine gelbe Tinte, und wird, der Luft oder Sonne ausgesetzt, bräunlich.

Alle Opermente sind gefährlich und schädlich, weil sie viel Arsenik enthalten, der alle übrigen Farben zerstört, und aus diesem Grunde zu verwerfen ist.

Was das Schüttgelb betrifft, welches eine hübsche citronengelbe Farbe hat, so hat es gar keine Beständigkeit, und wird in

kurzer Zeit weiß und schmutzig. Ich verwerfe es also mit allem Schüttgelb aus England und andern Orten, denn sie sind alle mehr oder weniger dem Verschwinden unterworfen. Übrigens ist nichts leichter, als dieses zu entbehren, indem wir ihre Stelle durch eben so schöne und dauerhaftere Farben ersetzen können. Man überlasse alle diese falschen und zweifelhaften Farben den Lackirern und Staffirmalern, und verbanne sie aus den Werken der Kunst*).

Verschiedene rothe Farben.

7. Hellrother Ocher.

Man findet natürlichen rothen Ocher. Diesen ziehe ich vor, weil er viel leuchtender ist, als der, welchen man durch die Calcination des hellgelben Ochers erhält, Nr. 4. Nichts destoweniger ist auch dieser sehr gut. Er enthält seine rothe Farbe, indem man ihn in einem eisernen Löffel auf glühenden Kohlen calcinirt. Wenige Minuten sind hinreichend, um ihn zum hellrothen Ocher zu brennen. Allein in dieser Absicht muß man ihn nicht in großen Stücken lassen, wie man ihn im Handel findet; man muß ihn in kleine Stücke zerbrechen, ungefähr wie eine kleine Nuß groß. Diese rothe Farbe ist zwar lange nicht so lebhaft als der Zinnober, allein in sehr vielen Fällen ist er ihm vorzuziehen, weil er nicht so blendend für das Auge und in gewissen Mischungen viel harmonischer ist, es mag seyn in der Fleischfarbe, in den Gewändern und in der Landschaft, oder andern braunen Tinten. Sie hat außerdem noch die große und unschätzbare Eigenschaft, daß sie ihrer Natur nach ganz unschädlich ist, und ohne im mindesten zu besorgen, daß sie die andern Farben angreife, oder selbst von ihnen verändert zu werden, überall angewendet werden kann. Der hellrothe Ocher vertritt die Stelle des Zinnobers in allen lokalen Fleischtinten,

*) Das Chromgelb kann ohne Gefahr in der Miniatur- und Deckmahlerei gebraucht werden. Mit Gummi angemacht verändert es sich nicht merklich; man muß sich aber desselben nur zu Gründen und einigen Draperien bedienen, und dabei vermeiden, den Pinsel in den Mund zu nehmen, auch wenn man Oppermente, Weiß und Neapelergelb anwendet.

und zwar allezeit bei einem männlichen Colorit, mit einem Wort, es ist eine vortreffliche Farbe, die alle Dauerhaftigkeit hat.

8. Braunrother Ocher oder Dunkelbraunroth.

Man findet das Braunroth in der Natur; man kann es aber erhalten, wenn man dunkeln Ocher Nr. 5. calcinirt, und dabei eben das beobachtet, was ich oben bei der Calcination des gelben Ochers gesagt habe.

Dieses dunkle Braunroth ist sehr lebhaft; jedoch ist es mit Vorsicht anzuwenden, denn in Öhl gewinnt es an Intensität und ist außerordentlich tingirend. Daher brauche man es nicht in einer hellen und lichten Partie, und keinesweges zu den hellen Fleischtönen, selbst nicht einmal in den sanften Schatten. Zu allen Schatten und dunkeln lebhaften Schattirungen behalte man es zurück, und besonders für die Nasenlöcher und für den Mund, indem man viel dunkeln Carminlack hinzusetzt, ingleichen zu den allerstärksten Schatten mit dunklem Ocher und tiefem Ultramarin vermischt. Es ist in vielen andern Fällen, deren Erzählung zu weitläuftig seyn würde, anwendbar, wie bei Gewändern von dunkelrother oder brauner Farbe, sogar in den Schattirungen hellrother Gewänder, indem man sie bald mit Zinnober, bald mit Krapplack vermischt, je nachdem der Fall ist. Ich werde in der Folge mich hierüber noch ausführlicher erklären *).

9. Holländischer Zinnober.

Man verfertigt in allen Landen Zinnober, allein den man aus Holland bezieht, schien mir jederzeit der beste. Im Handel werden mehrere Sorten verkauft. Derjenige, welcher eine zu brillante Farbe hat, und sich zur Aurorfarbe neigt, ist verdächtig, denn es ist ein Beweis, daß er nicht rein und mit einem Theil Mennige vermischt ist, welche ein hervorstechendes Orangeroth hat. Diese Mennige ist nichts anders, als ein stark calcinirtes Bleioxyd. Übrigens taugt diese Farbe nicht zu Mahlereien:

*) Man sehe die 17te Lection, über die Anstellung einer Palette zur ersten Untermahlung.

sie schwärzt, mit Öhl verbraucht, sehr nach, und auch dem Zinnober, der aus Schwefel und Queckſilber beſteht, theilt ſie eine ſchwarze Farbe mit.

Man verkauft auch natürlichen und kriſtalliſirten Zinnober, den man in den Queckſilber-Minen findet. Äußerlich ſcheint er von keinem ſchönen Roth zu ſeyn, allein bei dem Reiben nimmt er eine ſchöne Farbe an. In gewiſſen Rückſichten iſt er empfehlungswerth, weil man darauf rechnen kann, daß er nicht verfälſcht iſt, jedoch hat es mir geſchienen, daß er mehr als der holländiſche Zinnober nachſchwärzt, wenn man ihn mit Bleiweiß vermiſcht, und daher halte ich es mit dem holländiſchen pulveriſirten Zinnober*). Er thut in den friſchen Fleiſchtinten eine ſehr angenehme Wirkung, indem man ihn mit Weiß vermiſcht für die roſenfarbigen, und mit hellem Ocher für die Local-Tinte des Fleiſches.

Man muß niemals Lack mit Weiß vermiſcht zu dem Zinnober hinzufügen, um die Fleiſchfarbe anzulegen, und wenn man ſie auch noch ſo friſch und munter machen will. Eine ſolche Miſchung wird zu kalt, der Zinnober taugt beſſer hierzu. **)

10. Vermillon oder chineſiſcher Zinnober.

Dieſer Zinnober hat mehr eine carminrothe Farbe, als der europäiſche. Man gebraucht ihn ſehr gern zu friſchen Roſen-Tönen, indem man ihn mit Weiß vermiſcht, und zu allen Lila-tinten in ſehr friſchen Fleiſchpartieen. Man könnte ihn allenfalls entbehren, indeſſen iſt es ſehr bequem, wenn man für gewiſſe Ge-

*) Beide Arten von Zinnober gehören zu den Farben, die man nicht in Blaſen aufbewahren muß; ſie werden zu zäh und ranzig. Es iſt beſſer ſie in Pulver aufzubewahren, und nicht eher mit Öhl anzumachen, bis man ſeine Palette zubereitet. Man braucht dazu keine Reibkeule, beide Arten ſind ſehr fein anzufühlen. Daher iſt es hinreichend, das Öhl blos mit dem Spatel hinzuzuſetzen und wohl damit zu vermengen, in dem Augenblick, da man ſich deſſelben bedienen will. Uebrigens ſind ſie ihrer Natur nach von ſehr weniger trocknender Eigenſchaft, und bleiben mehrere Tage hinter einander auf der Palette friſch, daher man ſo wenig Öhl als möglich hinzuſetzen und die Farbe ſteif und dick anmachen muß.

*) Wenn von Lack die Rede iſt, ſo verſtehe ich jederzeit den Krapplack darunter, oder auch bisweilen den gebrannten Lack. Die übrigen Lackarten ſind nicht dauerhaft.

wänder ein etwas carminartiges Roth hat. Er wird sehr schön, wenn er mit rosigen oder carmoisinrothen Lack vermischt und glasurt wird. Er macht auch die rosenfarbnen Tinten nicht so kalt als der reine Lack, und weniger gelb als der Zinnober, wenn man das eine oder das andere mit Weiß vermischt. Es kommt also auf den Mahler an, wie er sich dessen mit Unterschied zu bedienen weiß, um es nicht überall aufs Gerathewohl zu verschwenden, denn sonst würde er in das Kalte und in die Weinfarbe verfallen. Es ist gewiß, daß der europäische Zinnober viel besser ist, um die Local-Tinten des Fleisches damit zu machen; indem man ihn mit Weiß und hellgelbem Ocher vermischt, entstehen viel leuchtendere Tinten daraus.

Allein der Zinnober kann besonders in der Öhlmahlerei durch kein anderes ähnliches Roth ersetzt werden, denn der hellrothe Ocher würde für die schöne Carnation der Frauen und Kinder, auch vieler Männer, keine hinlänglich lebhaften Tinten hervorbringen.

Der Vermillon oder chinesische Zinnober wird in kleinen Päckchen von ein oder zwei Zoll ins Gevierte verkauft. Das äußere Papier ist bunt mit chinesischen Charakteren bezeichnet, und unter diesem Papier, das zur ersten Einhüllung dient, findet man ein zweites von der chinesischen Fabrik, welches schwarz und glänzend ist. Er ist viel theurer als der andere Zinnober, allein mit einem solchen Packet hat man auf lange Zeit genug, weil man nur wenig davon braucht, wie man aus den Anleitungen ersehen wird, die ich zur Anfertigung der Tinten für zwei Paletten gegeben habe. (Siehe die 17te und 19te Lection.)

11. Rosenfarbiger Krapplack.

Dieser Lack, so wie alle übrigen Krapplacke, ist von erprobter Dauerhaftigkeit und einem sehr feinen Rosa-Roth. Indessen ist es unangenehm, daß man es noch nicht so weit gebracht hat, diesen Lacken etwas mehr Körper zu geben, denn alsdann ließen sie nichts zu wünschen übrig. Indessen, so wie sie sind, kann man allerdings sehr wohl damit zufrieden seyn, und diese Entdeckung, die, wie es scheint, erst seit 25 bis 30 Jahren gemacht worden, ist eine der wichtigsten, weil sie uns endlich

mit einer carminrothen sehr dauerhaften Farbe bereichert hat, welches der Fall vorher nicht war. Diese wohlthätige Erfindung ist noch schätzbarer für die Miniaturmahlerei, in welcher mit Gummiwasser gemahlt wird, das die Farbe weit weniger einhüllt, als das zähe trocknende Öhl; dergestalt, daß die Lack- und Carminfarben, die man in der Miniaturmahlerei gebraucht, nicht 6 Monate ausdauern würden, wenn sie dem Tageslicht ausgesetzt, und nicht 6 Wochen, wenn man Proben davon der Sonne aussetzen wollte. Die kostbarsten Werke in dieser Art Mahlerei hätten also eine sehr ephemere Dauer, welches für die Künstler sowohl als auch für alle Liebhaber, welche schätzbare Werke derselben besitzen, sehr niederschlagend seyn würde. Indessen ist wohl zu glauben, daß unsere Vorfahren schon Mittel entdeckt haben, sehr dauerhafte Carminlacke zu verfertigen; denn man sieht noch in einigen ihrer Gemälde Blumen oder Gewänder von dieser Farbe, welche von ihrem ersten Glanz fast nichts verloren haben. Allein dies ist etwas seltnes, und der größte Theil der alten Gemälde, seit dem 15ten bis 18ten Jahrhundert, haben in den Lichtern der Gewänder fast keine Farbe mehr von dieser Art Roth. Es ist wahr, daß sie dieselben nur glasurend colorirten, indem sie fast Weiß untermahlten, mithin blieb nur eine sehr dünne Oberfläche von Lack darüber. Es ist aber eben so gewiß, daß wenn diese Lackfarben von so dauerhafter Natur gewesen wären, als der gute Krapplack, so würden diese Gewänder und tausend andere Tinten, welche mit diesem Roth vermischt sind, nicht so vergänglich und zerstört worden seyn, als wir sie heut zu Tage finden.

Es giebt indessen Krapplacke, die in der Güte verschieden sind, und dieses beweiset, daß es schwer seyn muß, sie gut zu verfertigen. Ich habe niemals so schöne Rosen- und Carminlacke, sowohl in Ansehung der Lebhaftigkeit der Farbe, als des Körperlichen, erhalten können, als diejenigen, die man mir von Berlin und von München verschafft hat. Ich habe oft französische Lackfarben gebraucht und in der Sonne probirt, allein ich habe sie nicht so genügend, noch so rein von Farbe gefunden, als die, welche ich in Deutschland gekauft hatte, wo diese Entdeckung gemacht worden ist. Von diesen letztern habe ich noch Versuche, die 27 Jahr alt sind, und ich kann versichern, daß sie,

genau betrachtet, noch eben so lebhaft sind, als in dem Augenblick, da ich sie machte, obgleich diese Lacke blos mit Gummiwasser angemacht und beständig der Mittagssonne ausgesetzt waren. Übrigens zweifle ich nicht, daß die Franzosen, welche so große Fortschritte in der Chemie, wie in andern Wissenschaften gemacht haben, nicht sollten so weit gekommen seyn, um aus der Krappwurzel dieselben Resultate zu erhalten, deren ich eben gedacht, und da ich schon seit einigen Jahren keine Gelegenheit gehabt habe, mir Lacke aus Paris zu verschaffen, so muß ich glauben, daß die, welche man jetzt daselbst verfertigt, eben den Grad der Vollkommenheit erreicht haben werden, welcher denen, die ich ehemals kaufte, noch fehlte. Seitdem ich über diesen Artikel geschrieben, habe ich wirklich Krapplacke aus Paris kommen lassen, helle und dunkle, und so schön, als man sie verlangen kann.

Was den Rosenlack betrifft (Nr. 11.), so muß man die reinste Rosenfarbe wählen, die gar nicht in das Violette übergeht. Man kauft ihn in Körnern von der Stärke einer sehr kleinen Erbse und darunter. Diese Farbe, welche dem Anschein nach sehr helle ist, hat dennoch Kraft und Intensität genug, wenn sie mit Öhl angemacht wird, so wie auch mit Wasser, das aber stark gummirt seyn muß, denn sonst würde es nicht mehr Kraft und Farbe zeigen, als das Roth, womit die Damen sich schminken.

Wenn die Krapplacke nicht gut gemacht sind, so ist ihre Farbe nicht nur unrein, sondern sie haben auch so wenig Körper, daß man sie übermäßig dick auftragen muß, um die Purpurfarbe zu erhalten. Hieraus entstehen Erhöhungen und Unebenheiten von Farbe und fettem Öhl, die dem Auge sehr unangenehm sind.

Ich habe eine Menge Versuche in Gummiwasser von allen Arten schöner Lacke, aus England, Paris, Venedig und anderswo gemacht, und eben dieses habe ich mit den berühmtesten Carmin-Arten gethan. Allein da keiner dieser Lacke durch Krappwurzel seine Farbe erhalten hatte, so hat keiner derselben an der Sonne länger als 3 oder 6 Wochen ausgehalten, nach deren Verlauf fast nichts als die Alaunerde übrig blieb, welche mit

Cochenille oder irgend einem andern Farbestoff tingirt wird *). Hingegen blieben die guten Krapplacke seit 27 Jahren fast ohne alle Veränderung.

Die Vorzüge des Krapplacks sind heut zu Tage so entschieden und anerkannt, daß es überflüssig seyn würde, seine Eigenschaften weiter anzupreisen. Wir sind den Chymisten wegen des kostbaren Geschenks großen Dank schuldig. Man denke sich die Dauer dieser Lacke in der Öhlmahlerei, da sie blos mit Gummiwasser vermischt und in einem Zeitraum von 27 Jahren der Sonne ausgesetzt, unauslöschlich geblieben. Sie sind zu gleicher Zeit so unschädlich, daß Farben jeder Art, welche man mit ihnen vermischt, nicht von ihnen angegriffen werden, es sey denn, daß man sich solcher Farben bediene, welche auf immer von der Palette verbannt seyn müssen, und die ich zum Theil schon angegeben habe. Ich werde anderswo den Gebrauch der Lacke näher bestimmen, und begnüge mich für jetzt, nur im Allgemeinen davon zu sprechen **).

Lackfarben darf man nicht in Blasen aufbewahren, denn sie verdicken sich gar zu leicht, und nur für den augenblicklichen Gebrauch bereitet man eine gewisse Quantität. Der Lack ist übrigens von Natur so wenig trocknend, daß man ihn mehrere Tage am Rande der Palette frisch und gut erhalten kann, wenn man nur nicht eher fettes Öhl hinzumischt, als in dem Augenblick, da man sich dessen bedienen will. Zu dem Ende bedient man sich einer kleinen mattgeschliffenen Glastafel, die ich erwähnt und auf der 1sten Kupfertafel Fig. R. abgebildet, und eines klei-

---

*) Wenn man über die Dauer der Farben Erfahrungen machen will, so muß man die Versuche mit Gummiwasser anstellen, so lernt man die Grade ihrer Dauer und Beständigkeit viel geschwinder kennen.

**) Man sehe hierüber die 4te Lection über die Glasuren und ihre Zubereitungen, und die 17te Lection, wie eine Palette für die Carnation methodisch einzurichten. Man sehe die 18te Lection, wie das Fleisch zu übermahlen, und noch den Artikel über das zusammengesetzte Braun Nr. 27.

Ich ertheile zum voraus allen denjenigen den Rath, welche die Lacke rein, oder mit andern Farben vermischt gebrauchen und nur schwer oder langsam trocknen, sie mit sehr dickem Mohnöhl anzumachen, damit im Augenblick des Gebrauchs ein Drittel fettes Öhl zugesetzt werden kann, ohne daß sie dadurch zu flüssig werden.

nen Farbenreibers auf eben der Tafel I. Fig. Q. Nr. 4. Man zerdrückt trocken die nöthige Quantität Lack, und verwandelt sie in ein feines Pulver; hierauf setzt man nach und nach die erforderliche Quantität Mohnöhl hinzu, allein so wenig als möglich, damit die Farbe sehr steif und dick bleibe. Nachdem man mit dem kleinen Läufer Nr. 4. einige Umläufe gemacht, so erhält man eine ganz zarte Farbe, die man auf den linken Rand der Palette legt. So behandelt man alle Farben, die man nicht in Blasen aufbewahrt, ausgenommen den Zinnober, für welchen das Zerquetschen mit dem Spatel hinreichend ist. Man erinnere sich ein für allemal daran, denn ich werde, um Wiederholungen zu vermeiden, es nicht wieder erwähnen.

Alles, was ich von dem Rosenlack gesagt habe, läßt sich eben so gut auf den dunkeln Krapplack Nr. 12. anwenden, denn er ist von ein und eben derselben Natur. Ich werde in dem folgenden Artikel nur noch einige Worte hinzufügen, und in Ansehung alles Übrigen kann man sich hier Rath erholen.

12. Dunkler oder Carmoisin-Krapplack.

Wenn man diesen trocken und in Körnern sieht, so erscheint er nicht so lebhaft in Farbe, als der Rosenlack, von welchem eben die Rede war. Mehrere Körner sind ungleich in Farbe; sie sehen zum Theil braunviolett aus, als wenn sie verbrannt wären. Wenn aber das Ganze zerrieben ist, so erscheint die Tinte sehr schön, und ziemlich dunkler oder vertiefter als die andere; die Purpurfarbe ist viel gesättigter, auch braucht man ihn nicht in eben den Fällen, sondern bewahret ihn für alle Dinge, welche Kraft und Lebhaftigkeit erfordern. Man sehe in der Note S. 16. die Anzeige der Artikel, welche dieselben erwähnen. Übrigens wird dieser dunkle Lack viel theurer verkauft als der erste, und es scheint, daß er schwerer und langweiliger zu machen ist, als der rosenfarbne. Ich habe zu Berlin Lacke von zwei ganz verschiedenen Tinten gekauft, ob sie gleich aus dem Krapp gezogen waren. Der eine ist von einem sehr dunkeln Violett, und erscheint beinahe schwarz, wenn er mit Öhl angemacht ist. Er ist wegen seiner außerordentlichen Lebhaftigkeit

in vielen Fällen sehr schätzbar, und wenn man ihn mit calcinirter terra de Siena mischt, so giebt er eine Tiefe und Durchsichtigkeit, welche nichts zu wünschen übrig läßt; allein ich habe ihn seit der Zeit nicht wieder erhalten können. Es scheint, daß man dieses Produkt dem Ohngefähr und gewissen zufälligen Spielen der Chemie zu verdanken gehabt, denen die Chemie häufig ausgesetzt ist, und ich erwähne es, damit man dieses Produkt kennen lernt, dessen sichere und gewisse Erlangung sehr schätzbar seyn würde. Die andere Art von Lack erhielt ich aus München in Baiern, welche im Gegentheil von einer warmrothen Tinte und fast orangefarbig ist. Dieses Produkt ist nicht so selten, als das vorhergehende, ich habe es mehrmals wieder gesehen. Die Farbe hat allerdings ihr Verdienst, allein da man eben diese Tinte aus der Vermischung eines schönen Gelb, wie das Indische Nr. 6., erhalten kann, so ist es nicht wesentlich nothwendig, sich dasselbe anzuschaffen. Ich halte mich also an die zwei Krapplacke, die ich Nr. 11 und 12. angezeigt habe, indem ich rathe, sich den von schönem Violettbraun anzuschaffen, wovon ich oben geredet habe, und die Gelegenheit, ihn zu erlangen, nicht unbenutzt zu lassen; allein man muß allezeit sich wohl vorsehen, und sich versichern, daß diese dunkle Farbe dem Krapp nicht durch eine fremde Tinktur mitgetheilt ist, wie z. B. durch Färbehölzer u. dgl.; denn man verfälscht die Farben wie die Weine und viele andere Dinge.

13. Gebrannter Venetianischer Lack, oder an dessen Stelle gebrannter Carmin.

Diese Farbe, welche man sich selbst brennt, ist bemerkenswerth, und wegen ihrer außerordentlichen Lebhaftigkeit sehr nützlich. Sie behält im Ganzen eine purpurfarbne Tinte, und was das besondere ist, so wird sie durch das Brennen dauerhafter: eine Eigenschaft, die sie sonst gar nicht hat*). Man

*) Man muß einen Lack wählen, der an Farbe reichhaltig und von dunkler Tinte ist, ohne violett zu seyn. Der gute Venetianische Lack darf sich durch Citronensäure nicht ändern, auch nicht durch fixes Laugensalz oder aufgelöste Potasche, und muß selbst dem besten weißen destillirten

erhält eine Tinte, die nur mit dem Niederschlag des Cassius Goldpurpur verglichen werden kann, oder mit der reichen Farbe der dunkeln Purpurnelken, die durch jede andere Mischung nur unvollkommen erreicht wird. Nichts kann mit der Tiefe dieses Tons verglichen werden, der sich übrigens nicht ins Schwarze neiget, ob er gleich eben so dunkel als dieses ist. Man bedient sich desselben mit Nutzen, theils bei der größten Lebhaftigkeit einer purpurfarbnen, violetten oder braunen Draperie, theils zu den Nasenlöchern, dem Innern des Mundes, und andern tiefen Einschnitten. Sie findet auch Statt in vielen Vermischungen, theils mit Asphalt, theils mit dem componirten Braun Nr. 27., theils mit der terra de Siena, oder mit dem Preußischen Braun, und mit dem Bistre Nr. 22., theils aber auch um dem dunkeln Braunroth Nr. 8., oder dem englischen Roth Nr. 14. mehr Lebhaftigkeit zu geben. Allein man darf damit nicht zu weit gehen, man muß diese reichhaltige Quelle für die letzten lebhaften Tuschen aufbewahren, in allen denjenigen Partieen, worin sie nöthig sind, und wo die Mischung des Schwarzen unter die Lacke die schöne Durchsichtigkeit tödten würde, die man zu erhalten wünscht. Man kann auch davon in Blumen Gebrauch machen, welche dunkelpurpur- oder violettsammetartig vertieft sind. Diese Beihülfe von den zwei Krapplacken kann gegen den Vorwurf hinlänglich entschädigen, den man ihnen wegen der zu geringen Lebhaftigkeit macht, denn er hilft allen Bedürfnissen ab, und dennoch machen sehr wenige Mahler in der Öhlmahlerei davon Gebrauch. Der gebrannte Carmin ist kaum den Miniaturmahlern bekannt. Allein alle Lacke geben diese reiche Farbe nicht, wenn man sie brennt; die Krapplacke taugen nicht dazu, und eben so wenig viele andere. Man muß solche dazu nehmen, welche von reiner Cochenille verfertigt sind, wie derjenige seyn soll, den man Venetianischen Lack nennt, und in Ermangelung dessen muß man sich einen sehr guten Carmin zu verschaffen suchen, der auch aus reiner Cochenille verfertigt ist. Dieser letztere wird allezeit gelingen, allein er ist viel theurer als der Lack.

Weinessig widerstehen. Ueberdies sucht man, und macht Versuche, bis man einen solchen findet, der durch das Brennen die verlangte Tinte erhält. Man sehe die 5te Lection, über die Art und Weise, den Carmin oder Venetianischen Lack zu brennen.

Ich kann nicht genug wiederholen, welches Übergewicht und Kraft man mit dieser außerordentlich dunkeln Purpurfarbe in gewissen Partieen erlangt.

Man ist oft in Verwunderung gerathen bei dem Anblick der lebhaften Purpurfarben, die selbst das Schwarze an Intensität übertreffen, und vollkommen transparent sind, und man hat mich über die Art und Weise ihrer Verfertigung um Rath gefragt.

14. Englisch-Roth.

Diese Farbe läßt sich leicht verarbeiten, trocknet ziemlich gut, und ist von einer lebhaftern und weniger gelblichen Tinte, als der dunkelrothe Ocher Nr. 8. Sie ist gut in den rothen Gewändern, um damit die Schatten zu machen, sie mag mit Lack vermischt oder rein seyn, so wie die Tinte der Draperie es mit sich bringt. Es giebt auch andere Fälle, wo seine lebhafte und starke Farbe anwendbar ist. Allein dessen ungeachtet muß man sehr sparsam damit seyn, besonders in der Fleischfarbe und vorzüglich statt der andern Braunrothe Nr. 7 und 8. keine Vermischungen davon machen, weil es so stark färbt und ergiebig ist, daß man nicht Herr darüber wird, und alles in Roth tingirt. Man gebraucht es blos zu rothen Gewändern, wie ich schon gesagt, daher lohnt es sich nicht der Mühe, es täglich auf die Palette zu setzen und wegen des Wenigen eine Blase davon zu machen. Man begnüge sich es in Pulver zu haben, das schon ganz mit Wasser abgerieben ist, und vermische es mit Öhl in den seltenen Fällen, wo man es für nöthig erachtet. Es ist ein Roth, das man allenfalls entbehren kann. Das Roth Nr. 8. ist zu allem hinreichend. Ich zeige es hier blos um deßwillen an, damit man wisse, was daran ist, und damit man sich durch seine lebhafte Farbe nicht so leicht verführen lasse. Übrigens kenne ich keine andern nachtheiligen Eigenschaften von ihm, es müsse denn diese seyn, daß es etwas absorbirend und zu ergiebig ist, welches bei Vermischungen sehr nachtheilig, jedoch nicht, wenn es rein gebraucht oder mit schönem dunkeln Lack vermischt wird, für die dunkeln Falten der rothen oder carmoisinrothen Gewänder, oder für die starken Tuschen der Nasenlöcher, des Mundes ꝛc.

Blaue Farben.

15. Helles Ultramarin-Blau, das sehr wenig ins Dunkelblau fällt.

Eigentlich giebt es nur zwei Arten von gutem Blau in der Öhlmahlerei, nämlich für gewisse Dinge das Ultramarin und für andere das Berlinerblau. Indessen habe ich noch zwei andere angegeben, nämlich die Schmalte und das Thenard'sche Blau. Die beiden letztern blauen Farben sind Produkte, die aus dem Kobalt gezogen worden.

Das Ultramarin ist keine durch Kunst erzeugte Farbe, sondern wird aus einem Stein verfertigt, den man Lapis Lazuli nennt. Dieser Stein ist sehr kostbar. Die Alten verfertigten Säulen daraus, oder auch nur Capitäler in ihren Tempeln und prächtigsten Pallästen, und reiche Liebhaber besitzen heut zu Tage davon seltene Meublen, als Tische oder Kaminverzierungen. Dieser Stein findet sich sonst nirgends als im Orient, allein seit einiger Zeit hat man auch Adern in Sibirien entdeckt. Er ist durch und durch mit Blau vermischt, mit Weiß, Grau, und oft auch mit Schwarz und Braun übersäet; Adern, so glänzend wie Gold, durchkreuzen ihn, und machen den Stein zum schönsten den man sehen kann, besonders wenn er mehr mit Blau als mit andern Farben gesättigt ist. Das Ultramarin, das ich besitze, und wovon ich Gebrauch mache, kommt aus den Staaten des Kaisers von Rußland. Drei Freunde, wie wir sind*), verdanken diesen lapis der Freigebigkeit zweier Brüder**), die unsere Landsleute, aber in Rußland geboren sind. Sie sind reiche und angesehene Kaufleute, welche als Freunde der Künste und Künstler die Güte gehabt haben, uns mit einer schönen Quantität lapis, den sie aus Rußland mitbrachten, zu begünstigen. Wir haben uns alle drei damit beschäftigt, das Ultramarin daraus zu ziehen, und einer von uns, Hr. Töpffer,

*) Hr. Töpffer, Hr. Massot, und ich. Der erstere ist ein berühmter Landschaftenmahler mit schönen Figuren, und der zweite ein Portraitmahler von großem Ruf.

**) Die Herren T. und F. Duval, beide besitzen eine sehr schöne Sammlung von Gemählden und seltenen antiken Statuen.

hat ein neues Verfahren entdeckt, das Blau des Lapis zu extrahiren, das ich mit Vergnügen und mit seiner Erlaubniß allen denjenigen mittheile, die dies Buch lesen werden, weil dieses Verfahren weniger umständlich ist, als das, welches man bisher angewendet.

Diese schöne Farbe ist zugleich die vortrefflichste, die dauerhafteste, aber auch die kostbarste unter allen Farben, welche zur Palette gehören. Sie ist in verschiedenen Preisen, und am theuersten, je nachdem die Intensität der blauen Farbe reichhaltig und dunkel Kornblumenblau ist. Diese wird für die erste und beste gehalten, und die 5 oder 6 andern Arten, die weniger mit Blau gesättigt sind, nehmen in Bezug auf ihre Qualität im Preise ab, bis auf die letztere, welche man Ultramarin-Asche nennt. Diese scheint mir unnütz, und sogar schädlich, weil sie fast gar kein Blau enthält, und das übrige nur grauer oder weißer Sand ist ꝛc., wodurch sie schmutzig wird. Ich für meine Person mache gar keinen Gebrauch davon, und um so mehr, da die Ersparniß dabei von gar keiner Bedeutung ist. Zudem füge ich noch folgende Gründe hinzu. Wenn ich eine hellblaue Tinte machen will, wie die Ultramarin-Asche ist, so erhalte ich sie viel reiner mit einer sehr kleinen Quantität guten Ultramarin, das ich mit vielem Weiß vermische; dadurch erhalte ich eine Farbe, welche gut deckt, da hingegen der gräuliche Sand, woraus die Asche besteht, an und für sich kein gutes Weiß ist, und auf der Leinwand gar nicht deckt. Hingegen meine Farbe aus schönem und gutem Weiß gemischt läßt sich viel fetter auftragen als die Asche, die keinen Körper hat, und Sandtheilchen enthält, die mehr oder weniger nachtheilig sind.

Ich selbst, wenn ich Ultramarin zubereite, unterscheide nicht 5 oder 6 Abstufungen, ich mache nicht mehr als zwei oder höchstens drei Sorten, nämlich ich mische und menge die zwei erstern unter einander, und dann mache ich eine zweite von allem dem, was noch in meinem Teig enthalten ist, ohne ihn bis auf die Asche auszudrücken, die ich nicht gebrauchen kann. Ich brauche nur ein sehr dunkles und gesättigtes Blau zu machen, so wie das erste ist, das ich aus dem Teig gewinne, um so mehr, als die Farben mit Öhl versetzt, allezeit viel dunkler werden. Ich habe davon blos eine kleine Flasche für die Miniaturmahlerei

aufbewahrt, und das, was ich von den beiden ersten Sorten zusammengemischt erhalte, ist anderweitig hinlänglich, so wie ich das aufbewahre, welches ich an der Stelle des zweiten bilde, und viel heller ist*). Mit diesen zwei Sorten kann man hinlänglich auskommen, aber die Kaufleute, besonders in Italien, welche dies Blau verfertigen, finden bei dem Unterschied aller dieser Sorten ihren Vortheil, und geben zu den verschiedenen Preisen Veranlassung. Blos aus Speculation vervielfältigen sie diese, und verkaufen davon an jeden nach seinem Vermögen.**)

Charakteristische Kennzeichen des Ultramarins.

Von dieser Farbe kann man, wegen ihrer Vortrefflichkeit, sagen, daß ohne dieselbe man sich nicht schmeicheln darf, brillante und dauerhafte Werke zu verfertigen. Dies Blau ist keiner Veränderung unterworfen, und greift keine andere Farbe an; es widersteht dem lebhaftesten Feuer ohne die Schönheit seiner Tinte zu verlieren, und wenn man ihm etwas vorwerfen könnte, so wäre es dieses, daß, je älter es wird, desto mehr Gewinn ist bei dem Gebrauch in der Ohlmahlerei, an Intensität, ohne den geringsten Theil seines Glanzes zu verlieren und geschwächt zu werden, dergestalt, daß man vielmehr besorgt seyn muß, es zu gesättigt zu verbrauchen, und das Gegentheil zu befürchten hat, besonders in dem Himmel und in den sanften Halbtinten des Fleisches ꝛc.

(Siehe bei der 6ten Lection das sichere Mittel, das reine Ultramarin zu erkennen und von dem falschen zu unterscheiden.)

Gebrauch, den man von dem Ultramarin machen muß.

Diese Farbe ist für die Untermahlung viel zu kostbar, und würde auch unnütz seyn. Indessen nehme ich die reine und

*) Siehe die 6te Lection, über die neue Manier aus dem Lapis Lazuli das Blau zu extrahiren und abzusondern, um Ultramarin daraus zu machen.

**) Siehe eben dieselbe Lection, um die verschiedenen Preise des Ultramarins kennen zu lernen, und die Adressen, um sie aus Rom zu verschreiben.

heitere Luft davon aus, wenn man über eine gold- oder orangefarbige Zubereitung mahlt, wie ich dieses in einem andern Artikel anzurathen willens bin.*) Allein zu jedem andern Himmel oder Zubereitung muß man statt des Ultramarins eine von den bläulichen schwarzen Farben unterlegen, die man für die Schatten mit einem Drittheil guten Englischen Berlinerblau vermischt, und nach Proportion so viel Weiß als nöthig ist, dergestalt, daß die Tinte ein angenehmes Graublau erhält. Diese Tinte, die sehr sanft ist und sich nicht verändert, wird so schön werden, als man wünscht, wenn man sie bei der zweiten Übermahlung mit Ultramarin übergehet. Ich sage es den jungen Künstlern zum voraus, daß diese Untermahlung des Himmels ihnen nicht schön blau genug erscheinen wird, und daß sie in Versuchung gerathen werden, mit reinem Berlinerblau, das mit Weiß vermischt worden, anzulegen**); allein sie werden sehen, daß sie eine harte schneidende Farbe erhalten, welche allezeit mehr oder weniger durch das Ultramarin, das sie darüber legen, hervorstechen wird, anstatt, wenn sie ihre Anlage mit der Mischung des angegebenen Schwarzen machen, ihr Himmel sehr harmonisch ausfallen wird, wenn sie nur jedesmal viel Weiß in die Tinte mischen, und sie noch etwas heller halten, als nöthig ist. Denn das Schwarze und besonders das Berlinerblau dunkelt allezeit etwas nach, und wird nach einiger Zeit viel stärker. Außerdem setzt man zum Schwarz und Berlinerblau etwas Lack oder chinesischen Zinnober, (allein sehr wenig,) damit das Berlinerblau sich nicht in das Grüne neiget, denn das ist sein Hauptfehler, besonders wenn es nicht von der besten Art ist.

Wenn man einen stürmischen und wolkichten Himmel anlegt, so muß man gar kein Berlinerblau dazu nehmen. Schwarz, Weiß, und bisweilen etwas heller rother Ocher, sind die Farben, die sich am besten dazu schicken. Der bläuliche Ton, wel-

*) Die besten unter den bläulich schwarzen Farben sind diejenigen, die auf der Tafel mit drei +++ bezeichnet sind, und besonders Nr. 31. das Schwarz, welches aus Stückchen feinen Kork verfertigt ist.

**) Ich sage ein für allemal, daß das Berlinerblau, welches in England fabricirt wird, weniger als andere Arten sich verändert. Wenn ich also von Berlinerblau rede, so verstehe ich Englisches darunter, wenn ich nicht das Gegentheil bestimme. Indessen ist es möglich, daß man es jetzt in Frankreich eben so gut findet.

chen das Schwarz +++, oder das von ++ mit Weiß vermischt liefert, ist schon ansprechend genug, dergestalt, daß, wenn man blos ein Drittheil Berlinerblau hinzusetzt, so erhält man einen hinlänglich blauen Ton für die Untermahlung der Gewänder, des Wassers, des Himmels und aller übrigen Gegenstände, die kein so lebhaftes Blau zum Untermahlen erfordern, wie gewisse Blumen und gewisse blauseidene sehr zarte Gewänder. In dem letztern Falle muß man die breiten hellen Stellen mit Ultramarin anlegen, das mit Weiß vermischt ist, allein diese Fälle sind selten. Was bei diesen Gelegenheiten noch am besten zu thun wäre, ist, daß man die lichten Stellen mit reinem Weiß mahlt, und wenn die Untermahlung trocken ist, das Ganze mit Ultramarin glasürt. Aber ich werde mich noch umständlicher in dieses Verfahren einlassen, so wie es von den Alten und auch noch von den neuern Mahlern befolgt worden ist. Man weiß, daß keine Sache, kein Gegenstand im Schatten seine lebhafte Farbe beibehält: wenn man nun dergleichen Gegenstände mit einem gräulichen oder gebrochenen Blau untermahlt, so folgt ganz natürlich, daß wenn man sie mit reinem Ultramarin überall gleichförmig überglasürt, so werden die Lichter, wenn das Ultramarin auf reines Weiß gesetzt wird, sehr schön, hingegen behalten alle Schatten und Halbtinten etwas von ihrem gräulichen und sogar röthlichen Ton, welches die verlangte Wirkung hervorbringt*). Diese Behandlung hat mit dem Laviren oder Tuschen**) viel Ähnlichkeit. Denn wenn man mit chinesischem Tusche die Schatten gemacht hat, so überzieht man die ganze Draperie mit sehr wenigem Blau. Überall, wo das weiße Papier für die großen Lichter gespannt ist, bleibt das Blau lebhaft und rein, da hingegen in den Schatten und Halbtinten, die

*) Siehe die 4te Lection, über die Glasuren und deren Zubereitung.

**) Das Laviren ist eine Art von Halbmahlerei, die auf weißem Papier mit flüssigen oder durchsichtigen Farben geschieht, so wie man sich deren zum Illuminiren der Karten bedient. Die Aquarellmahlerei hat eine viel größere Abwechselung von Farben und nähert sich mehr einer wahren Mahlerei. Die lavirten Zeichnungen haben blos einige leichte Tinten von verschiedenen Farben, und am öftersten lavirt man blos mit chinesischer Tusche, oder mit Sepia, oder mit Bistre ꝛc. Man tuscht oder lavirt auch auf grauem oder anderm gefärbten Papier, indem man die Lichter mit Weiß erhöhet, aber allezeit mit dem Pinsel, und mit Farben, die leicht gummirt sind.

bereits mit chinesischem Tusche oder im Schatten mit einer etwas röthlichen Tinte bedeckt sind, das Blau viel von seiner Farbe verliert und matter wird. Wenn man also eine mehr oder weniger hellblaue Draperie mahlen will, die schön brillantblau werden soll, so lege man sie an, wie eben gesagt worden, mit einer Mischung von zwei Theilen Schwarz, einem Theil Berlinerblau, und die für jede Tinte, welche man machen will, nöthige Quantität Weiß, um einen Maaßstab von vier oder fünf verschiedenen Tönen zu haben, den einen für die stärksten Grade des Schattens, indem man ein wenig rothen Ocher beimischt, bisweilen auch gelben Ocher, und die vier andern mit allezeit mehrerm Weiß, stufenweise, ohne Roth und Gelb, bis man zu den höchsten Lichtern gelangt, die man ausspaaret und reservirt, um sie blos mit dem ganz reinen Weiß zu bedecken. Nichts desto weniger bemühe man sich, die verschiedenen Lichter breit zu halten, das heißt etwas mehr ausgebreitet, als sie im Modell sind, dergestalt, daß sie sich ganz unmerklich mit dem Weiß verlieren, damit nichts Abgeschnittenes und Hartes zu sehen ist. Man mahle seine ganze Draperie mit Sorgfalt, indem man mit Aufmerksamkeit die vornehmsten Falten mit ihren Schatten und in ihrer wahren Gestalt an Ort und Stelle legt, welches nothwendig ist, wenn man zum zweitenmal durch bloße Glasuren übermahlen soll, und man so wenig als möglich nicht von neuem impastiren will. Wenn die Untermahlung recht trocken ist, und man sie wieder vornimmt, um das Werk zu vollenden, alsdann macht man ganz reines Ultramarin an, und übergeht es mit einer fast gleichen Glasur überall, so wie bei dem Laviren, indem man zugleich darauf aufmerksam ist, solche Partieen mit etwas mehr Blau zu bedecken, bei welchen es nöthig zu seyn scheint, und hierzu bediene man sich eines weißen gebleichten Öhls *). Ist dieses geschehen, so nehme man noch-

*) Allezeit, wenn man eine Farbe mit Glasur übergehen will, so vergesse man nicht, vier oder wohl gar auch drei Theile fettes Öhl hinzuzusetzen, besonders bei den Farben, welche schwer trocknen.

Da das gewöhnliche fette Öhl sehr dunkelroth oder braun ist, so rathe ich an dessen Stelle weißes gebleichtes Öhl zu gebrauchen, in allen den Fällen wo zu befürchten ist, daß die Farbe sich zu sehr verändern werde, wie dieses der Fall ist bei den zarten Rosen, dem hellen Blau, Lila, röthlich Blau, Meergrün, und gelben Farben ꝛc.

mals alle Falten, Schatten ꝛc. mit Fleiß vor, während die Glasur noch frisch ist, und man vollende die Stoffe in allen Partieen, indem man bald da bald dort einige unterbrochene Töne und einige bräunliche, violettartige, grünliche Wiederscheine ꝛc. übergeht, wenn die Natur oder das Original uns dieses andeutet. Allein man erhalte die Lichter rein, und wenn man für gut befindet, einige Erhabenheiten der Falten mit mehr Impastirung der Farbe aufzuhellen, so thue man dieses mit Geist und Freiheit und übereinstimmend mit der Vermischung aus Ultramarin und Weiß, dessen man sich dazu bedienen muß, mit der Localtinte der allgemeinen Glasur.

Man wird sehen, daß die auf diese Art gemachte Draperie eine allgemeine sehr harmonische und reine Tinte darstellen wird, und man wird zwanzigmal weniger Ultramarin gebrauchen, als wenn man sie mit voller Farbe übermahlt hätte. Überdies würde man genöthigt worden seyn, das schöne Blau durch Vertreibung in die Schatten zu verunreinigen. Man würde also blos eine Porzellan- oder vielmehr Fayence-Mahlerei erhalten haben.

Man kann dieselbe Methode bei allen leichten Stoffen von zarter und delicater Farbe befolgen. Dergleichen sind die rosenfarbnen Stoffe, welche man mit schönem rosenfarbigen Krapplack glasürt, nachdem man zuvor die Schatten mit röthlich blau oder auch um gewisse Faltenpartieen, die es erfordern, etwas rosenfarbiger vorbereitet, indem man bei der Untermahlung blos mit reinem Weiß, für die schönsten Lichter, die Farbe vorbereitet, gleichsam als wenn man Wäsche mahlte. Eben so verfährt man bei dem zarten Lila, dem Citronengelb und Grünlichen ꝛc. Das Indische Gelb thut Wunder bei der Glasur des Citrongelben, es kann auch gebraucht werden um Meergrün zu glasüren, indem man es mehr oder weniger mit Ultramarin vermischt. Für das Lila mische man das reine hellste Ultramarin mit Rosenlack, mehr oder weniger von der einen oder andern Farbe, je nachdem das

(Was gebleichtes Öhl ist, siehe die 7te Lection). Wenn man von diesem gebleichten Öhl Gebrauch macht, so muß man die ganze Farbe damit anmachen, ohne gewöhnliches Öhl hinzuzusetzen, weil dieses nicht so trocknend ist als das fette Öhl.

Lila ins Blaue oder ins Rosenfarbne sich neigen soll. Man beobachte genau, daß man in alle diese glasurenden Tinten nicht das geringste Weiß mische, sonst erhalten die Schatten und Halbtinten ein schielendes und mehlartiges Ansehen. Nur einer sehr dünnen und durchsichtigen Tinte der Glasur verdankt man die Intensität der Farbe, welche man zu erreichen willens ist, gleichsam als wenn man in Aquarell mahlte. Wenn man also den Lack oder das Ultramarin sehr leicht ausbreitet, so erhält man eine Rosafarbe, oder ein sehr zartes Blau. Verbreitet man es einmal viel stärker oder dicker, so wird das Blau oder die Rosafarbe, wenn sie gleich aus dem nämlichen Farbepacket genommen ist, stärker blau oder rosenfarbig werden, und so in allem übrigen *).

Man glaube indessen nicht, daß eine bloße Glasur zur Vollendung einer Draperie, einer Blume oder eines jeden andern Gegenstandes, den man mit Glasur behandelt, hinlänglich seyn soll; man muß, wie ich schon gesagt habe, alle Falten wieder durchgehen und ihnen allen Ausdruck und ihre eigenthümliche Form geben. Es geschieht bisweilen, daß man mit der Tinte der ersten Glasur nicht zufrieden ist. In diesem Falle vollendet man sein Werk gleichförmig, und wenn es ganz trocken ist, so überglasürt man es zum zweitenmal, entweder um die Tinte zu mäßigen, oder um ihr einen Grad mehr von allgemeiner Intensität zu geben. Ich befürchte nicht bei diesem Verfahren zu sehr in das Einzelne zu gehen, weil es sehr nützlich ist, und ich mich immer an die Stelle derer versetze, für welche ich diesen kleinen Elementar-Traktat gemacht habe, indem ich voraussetzen muß, daß ihnen alle diese Sachen unbekannt sind. Die übrigen können über alles das, was sie schon wissen, leicht hinweggehen.

*) Es versteht sich, daß man nur mit dauerhaften Farben glasüren muß, sonst würde diese Glasur von gar keiner Dauer seyn. Dies hat sich bei sehr vielen alten und neuen Mahlereien ereignet, in welchen die Glasur fast ganz verschwunden ist, dergestalt, daß mehrere ihrer Gewänder, die mit Lack, oder schlechten gelben Farben glasürt sind, in ihren Lichtern fast ganz weiß geworden sind. Allein dieses hat man mit den Farben, die ich angezeigt, nicht zu befürchten, denn alle haben Dauerhaftigkeit.

Wenn man ein Gemählde wieder zur Hand nimmt, um es zu vollenden, nachdem man sich überzeugt hat, daß die Untermahlung hinlänglich trocken ist *), so bediene man sich, statt des Schwarzen mit Berlinerblau vermischt, blos des reinen Ultramarins, besonders in der Fleischfarbe, in den Aussichten der Ferne, in den schönen Draperieen, Blumen ꝛc. Das reine Ultramarin, muß in allen Tinten, welche zum Mahlen des Fleisches componirt sind **), die Stelle des Schwarzen vertreten, und man darf weder Schwarz noch Berlinerblau darein mischen. Eben so muß man bei den schönen blauen Himmeln verfahren, und eben so bei den verschiedenen Tinten der Wolken. Die Töne werden dadurch viel feiner und abwechselnder, es sey denn, daß man einen Himmel zu mahlen hat, der eine sehr nebelichte kalte Tinte erfordert, wie ein Himmel im Winter oder ein dicker Nebel. Blos Ersparniß ist es, wenn man sich des bläulichen Schwarz bedient, denn das Grau, welches man aus Ultramarin mit Weiß vermischt, hellrothen Ocher und gelben Ocher zusammensetzt, je nachdem man mehr oder weniger von dem einen oder andern nimmt, so wie das Graue

*) Es ist sehr wesentlich, nicht eher eine Untermahlung wieder vorzunehmen um sie zu vollenden, wenn sie nicht vollkommen trocken ist, sonst würde man sehen wie die Arbeit schlechter wird, alle Tinten sich verändern und in kurzer Zeit schmutzig werden, denn das Öhl in den Farben der Untermahlung wird durch die neuen Farben, welche man darüber trägt, eingeschlossen, und dieses Öhl, welches nicht mehr verdünsten kann, verdirbt die ganze Arbeit. Wenn man also die Untermahlung für recht trocken erkennt, so kratze man mit einem Messer, welches vorn rund zugespitzt und gleich scharf ist, alle dicke Stellen und Erhöhungen ab, und um dieses recht sicher zu bewerkstelligen, so stelle man sich so, daß das Licht ganz von der Seite auf das Bild falle, und blos die Unebenheiten der Farbe und Erhöhungen derselben beleuchtet werden. Man muß vorsichtig und schonend dabei verfahren, indem man das Messer fast gerade von der Seite hält, und sehr leicht darauf drückt. Ist dieses geschehen, so wasche man die Untermahlung mit vielem Wasser ab, und bediene sich dazu eines großen weichen Schwammes. Dies setzt man 4 bis 5 Minuten fort und allezeit mit vielem frischen Wasser, so daß man nachher das übrige Wasser mit dem ausgedrückten Schwamme einsauget. Wenn fast alle Nässe verschwunden, so trocknet man das Gemählde mit weicher Leinwand, die keine Faden zurückläßt, sanft ab. Um das Trocknen zu vollenden, setze man das Bild an die Sonne, oder etwas entfernt vom Feuer, nur nicht zu nahe. Dadurch werden alle Farben sich besser auf die Leinwand tragen lassen.

**) Siehe die 17te Lection, über die Palette zum Beendigen.

seyn soll, ist allezeit viel harmonischer und freier. Eben dieses kann man von den weißseidenen Stoffen, vom Atlaß, Taffet ꝛc. sagen. Indessen, ob es gleich sehr gut ist, dieses zu wissen, so ist es dem Anfänger bei seinen ersten Studien nicht anzurathen, sondern blos zu der Zeit, wo seine Arbeiten anfangen einen gewissen Grad der Vollkommenheit zu erlangen, den man zu erreichen wünscht. Die Stelle des Ultramarins kann man auch durch das Thenard'sche Blau Nr. 19. ersetzen, allein das Berliner Blau vermeide man ganz bei der Vollendung der Carnation. Es ist zu schneidend, und je älter es wird, desto mehr verändert es sich, wodurch alle Zusammenstimmung der Tinten aufgehoben wird. Das reine Schwarz, oder eine Vermischung mit sehr wenig Schmalte oder Thenard'schem Blau, ist unendlich besser.

Wenn man sich der Schmalte Nr. 18. bedient, so darf man nur sehr wenig davon nehmen, besonders im Sommer, denn sie trocknet so schnell, daß man zur Vollendung der Arbeit keine Zeit übrig behält. In diesem Falle nehme man lieber das Thenard'sche Blau, welches nicht so geschwind trocknet.

Wir haben eben gesagt, daß man das Berlinerblau bei allen Fleischtinten vermeiden soll, ingleichen bei allen zarten und hellen blauen Farben, den Lilatinten ꝛc., und will man die Kosten des Ultramarins nicht daran wenden, so brauche man das Thenard'sche Blau im Sommer, und die Schmalte im Winter, oder nach Belieben eben dies Thenard'sche Blau.

Mit dunkelblauen Stoffen verfährt man ganz anders, besonders bei wollenen Zeugen, die plüsch- und sammetartig sind, wie Tücher, wollene Decken, Friese ꝛc. Diese mahlt man mit Berlinerblau, mit mehr oder weniger Schwarz, dunkelm Lack, Braunroth und Weiß vermischt. (Man sehe hierüber die 19te Lection, über die Draperie überhaupt, wo von diesem Artikel umständlicher gehandelt wird.)

In dem Artikel Berlinerblau wird man auch erfahren, daß diese Farbe bei Vermischung der grünen Tinten, und mit braunen, sehr vortheilhaft zu gebrauchen ist, in welchen Fällen das Ultramarin nicht gleiche Dienste thut.

16. Sehr dunkelblaues Ultramarin von der feinsten Sorte.

Da alle Eigenschaften des Ultramarins von einerlei Substanz, nämlich vom Lapis Lazuli herrühren, so habe ich zu dem, was ich im vorigen Artikel gesagt, nur noch wenig hinzuzufügen. Die Ultramarinarten unterscheiden sich von einander, je nachdem sie mehr oder weniger mit Blau gesättigt sind. Natürlicher Weise wird man also die dunkelsten für alle dunkle und lebhafte Tinten aufbewahren, theils ganz rein für blaue Gegenstände, theils mit Schwarz vermischt in den dunkelsten Schatten der Carnation. Hingegen dienen die hellern Ultramarinarten bei der Vermischung solcher Fleischtinten, die sanfter und nicht so dunkel sind. (Man lese hierüber die 17te Lection, wo von der Vermischung der Tinten zur Vollendung des Fleisches die Rede ist.) Es ist unnütz, wenn ich mich bei dieser ersten feinen Sorte des Ultramarins weitläuftig aufhalten wollte, ich will mich daher nur auf ein Beispiel einschränken, wo sein Gebrauch nothwendig ist, aus welchem man auf ähnliche Fälle schließen kann, um sich dessen vorzugsweise zu bedienen. Gesetzt, man habe dunkeln Sammt, Atlaß oder sehr schönes blaues Tuch zu mahlen, und dieses sey fast ganz ohne Ultramarin vollendet: findet man nun für nöthig, die Localtinte dieser dunkelblauen Stoffe zu verschönern, so warte man so lange, bis das Gemählde vollkommen trocken ist, und dann lasüre man diese verschiedenen Stoffe mit dem Ultramarin der ersten Sorte. Man trage die Lasur mit diesem Ultramarin ganz rein auf, wenn die Tinte Kornblumenblau seyn soll. Wenn hingegen die Tinte sich zum Violetten neigen soll, (wie dieses fast allezeit der Fall bei sehr dunkelblauen Stoffen ist, besonders bei den seidenen,) so mische man von dem dunkelsten Lack Nr. 12. ein wenig zum Ultramarin, bis man die wahre Tinte des nachgeahmten Stoffes glaubt gefunden zu haben und die man selbst aufsuchen muß. Da aber diese beiden Farben nur sehr schwer trocknen, besonders im Winter, so muß man alle Farbe dieser Lasur (ich trage kein Bedenken es zu wiederholen) mit gebleichtem Öhl anmachen *), indem man sehr wenig ordinären Trockenfirniß hinzu-

*) Siehe die 7te Lection über das gebleichte Öhl und dessen Gebrauch.

setzt, um die Austrocknung zu beschleunigen, im Fall unser gebleichtes Öhl nicht genug trocknende Eigenschaft an sich hätte. Wenn man aber diese Lasur mit reinem fetten Öhlfirniß machen wollte, so ist dieser so dunkelbraun, daß er das schöne Blau verderben und grünlich werden würde. Daher empfehle ich nur sehr wenig hinzu zu thun, und dieses Wenige wird dessen ungeachtet hinlänglich zum Austrocknen der Lasur beitragen *). In allen Fällen sey man besorgt, daß die Farbe nicht zu flüssig, im Gegentheil sehr steif ist. Ich bediene mich auch dieses gebleichten Öhls, um viele Dinge zu retouchiren, ohne daß ich nöthig habe überall zu übermahlen. Dies gelingt sehr gut, weil das Öhl fast so klar wie Wasser ist, mithin an der übermahlten Stelle gar keinen Fleck zurückläßt: ein Vortheil, welchen das gewöhnliche Mohnöhl nicht an sich hat. Ich mische auch bisweilen unter das Ultramarin, und in die dunkeln Farben, die an sich selbst schlecht trocknen, etwas Schmalte, wie z. B. unter das Schwarze und unter die Casselsche und Kölnische Erde; allein, was die letztern betrifft, so thue ich dies blos bei dem ersten Entwurf, um nicht sogleich den fetten Trockenfirniß zu gebrauchen, welcher allezeit unangenehme Erhabenheiten bildet. Man muß auch nicht Trockenfirniß und Schmalte zu gleicher Zeit gebrauchen, denn dies fällt sehr schlecht aus, sondern jedes von diesen trocknenden Mitteln muß einzeln und abgesondert verbraucht werden. (Man sehe den Artikel Schmalte Nr. 18.)

17. Das Berlinerblau aus Englischer Fabrik.

Dieses Blau wurde von einem gewissen Dippel zu Berlin erfunden, daher es auch Berlinerblau genannt wird. Vielleicht wäre es schicklicher gewesen, die Farbe nach ihrem Erfinder zu benennen, so wie die Art Blau, welche Hr. Thenard durch die Chemie entdeckt hat. Dem sey übrigens wie ihm wolle, genug dieses Blau wird jetzt überall auch außerhalb Berlin gemacht; allein ich muß gestehen, daß das, was in England verfertigt wird, an Schönheit alle übrigen Fabrikate

*) Man kann auch ein wenig Schmalte Nr. 18. darunter mischen, um die Trockniß der Lasur, besonders im Winter, zu befördern.

übertroffen hat, und muß ein besondrer Vortheil bei dessen Zubereitung Statt finden. Ich zweifle nicht, daß man auch in Frankreich und anderwärts durch angewandte Mühe und neue Entdeckungen es eben so schön wird machen lernen, wenn man nur den festen Vorsatz hat, die höchste Vollkommenheit in dieser Untersuchung zu erreichen.

Das Englische Berlinerblau, blos mit Gummiwasser angemacht, der freien Luft und im Sommer sogar der Sonne ausgesetzt, erhält sich nach meinen Erfahrungen 27 Jahre. Während dieser beträchtlich langen Zeit, hat es gar keine merkliche Veränderung erlitten, ob ich es gleich mit Kremserweiß, so wie mit gelben und rothen Ochern, und verschiedenen andern Farben vermischte. Indessen dasjenige, welches ich mit Zinnober versetzte, hat sich ziemlich verändert, allein diese Veränderung erfolgte erst einige Jahre nachher, nachdem ich es zur Probe ausgestellt hatte. Hieraus kann man schließen, daß ein gutes Berlinerblau in Wasser gebraucht fast unveränderlich ist. In Öhl angewandt ist es nicht ganz das nämliche; denn es wurde grünlich oder schmutzig, jedoch sehr wenig, in Vergleichung mit allen übrigen Arten Berlinerblau, welche ich zu gleicher Zeit oder nachher versuchte.

Es bleibt dessen ungeachtet eine schätzbare Farbe selbst für die Öhlmalerei, weil sie mit den verschiedenen Gelben vermischt ein schönes Grün hervorbringt, und sehr große Dienste leisten kann, wenn man es mit Weiß und Einmischungen von Lack, Schwarz oder rothem Ocher gebraucht. Allein ganz rein und mit bloßem Weiß vermischt muß man es nicht anwenden, denn dessen Tinte hat etwas außerordentlich Hartes und Schneidendes, welches mit keiner andern Farbe in Harmonie steht. Es ist also in der Mahlerei von großem Nutzen, besonders um gewisse grüne Farben damit zu mischen, für welche das Ultramarin, das übrigens zu theuer ist, nicht gleiche Dienste leistet, weil es nicht, wie das Berlinerblau, die Eigenschaft hat, die gelben Farben so zu tingiren, daß es wegen außerordentlicher Zartheit seiner Theilchen sich unendlich leicht mit denselben vermischte. Indessen für das helle Grün und halb graue Violett der verschiedenen grünen Gründe, die mehr oder weniger sich in die Ferne verlieren, ist das Grün aus Ultramarin und Neapler-

gelb gemischt mehr zurückweichend und harmonischer, es verbindet sich mehr mit dem Ton der Ferne, die sogar zum zweitenmal allezeit mit Ultramarin übermahlt seyn muß. Man sehe die 5te Lection, in welcher ich mich weitläuftiger über die Natur des verschiedenen Grün, und über die Behandlung der Landschaft überhaupt, erkläre.

18. Die Schmalte oder das Kobaltblau*).

Dieses Blau nähert sich sehr dem Ultramarin, jedoch hat es einen etwas mehr violetten Schein. Man bedient sich dessen in der Email- und Porzellanmahlerei, allein in der Öhl- und Wassermahlerei hat es nicht die schönen Eigenschaften des Ultramarins; und obgleich viele Mahler sich dessen aus Ersparniß bedienen, und ich selbst aus eben dem Grunde mich dessen lange Zeit bedient habe, so mache ich davon keinen sonderlichen Gebrauch mehr, seitdem ich mit Ultramarin hinlänglich versehen bin; nicht aus dem Grunde, weil ich es als unbeständig gefunden, wie einige Personen mir gesagt, sondern seine zu stark trocknende Eigenschaft hat mich öfters in Verlegenheit gesetzt, besonders wenn ich im Sommer Carnation oder große Lüfte mahlte. Das schönste erhält man aus Basel in der Schweiz, oder von andern Orten Deutschlands; die Unze kostet 7 bis 8 Franken, ist sehr fein pulverisirt, aber nicht zerrieben. Folgendes kann ich indessen in gewissen Fällen zum Vortheil dieser Farbe bei deren Gebrauch sagen:

Sie hat die besondere Eigenschaft, die öfters sehr erwünscht ist, daß sie alle Farben sehr schnell trocknend macht, wenn man darunter nur ein wenig mischen kann, so, daß sie sich nicht merklich verändern, und zwar ohne Zusatz irgend eines Trockenöhls, ja es würde sogar schädlich seyn. Ich habe schon gesagt, daß die Schmalte versetzt werden kann, mit Ultramarin, mit Schwarz und Braun, in der Absicht die Trockniß dieser Farben zu beschleunigen, weil sie von selbst sehr langsam trocknen. Da übrigens die Schmalte weiter nichts ist, als ein blaues Glas, so hat sie nicht die Eigenschaft die andern Farben zu tingiren und bis ins Unendliche sich mitzutheilen, wie das

*) Man muß dieses nicht mit dem Thenard'schen Blau verwechseln.

Berlinerblau und einige andere Farben. Sie ist daher in den Vermischungen kaum bemerkbar, es sey denn, daß man zu verschwenderisch damit verfährt, denn sonst bleiben die Theilchen derselben allezeit isolirt, und zeigen sich nicht so ergiebig in Verhältniß mit allen übrigen Farben. Ich bin nicht Chemiker genug, um zu wissen, woher die außerordentliche trocknende Eigenschaft dieser Farbe entsteht, allein es ist ausgemacht, daß wenn ich und meine Freunde, die wir uns der Farbe seit mehr als 20 Jahren bedienten, und allezeit aus Basel kommen ließen, jederzeit diese Wirkung hervorbrachte. Ganz anders verhält es sich mit dem Thenard'schen Blau, das auch ein Extract aus dem Kobalt ist. Ich weiß nicht was die Ursache davon ist, allein mir hat ein geschickter Chemiker gesagt, das Thenard'sche Blau sey blos ein Salz aus dem Kobalt gezogen, mithin müsse es bei der neuen Verbindung einen großen Theil seiner trocknenden Eigenschaft verlieren. Ein Mehreres kann ich davon nicht sagen *). Dem sey wie ihm wolle, das eine wie das andere wird in der Öhlmahlerei sehr verschieden gebraucht, und ich ziehe das Thenard'sche Blau der Baseler Schmalte vor, wenn man große Partieen zu mahlen hat (und das Ultramarin nicht anwenden will), weil es dem Mahler Zeit verstattet an dem angefangenen Werk ruhig zu arbeiten. Ein anderer geschickter Chemist unseres Staats, der Professor Tingri, welcher schon vor 20 oder 25 Jahren ein Werk über die Firnisse herausgegeben hat, versichert im Gegentheil, es sey einer der Hauptfehler der Schmalte, daß sie zu schwer trockne. Ich habe mit ihm darüber zu der Zeit gesprochen, und er schien über die Versicherung vom Gegentheil und über die Erfahrungen, die meine Freunde und ich jederzeit gemacht, sehr verwundert. Er wußte nicht, welchem Umstand er die Verschiedenheit seiner eigenen Erfahrungen mit denen unserer langen Praktik zuschreiben sollte, und glaubte den Grund in der verschiedenen Natur der Schmalten selbst zu finden. Jetzt, da ich das Thenard'sche Blau kenne, welches nicht sehr geschwind trocknet, möchte ich

*) Man hat mir gesagt, das Thenard'sche Blau entstehe aus der Kobaltsäure. Es ist ein sehr schönes Blau. Alle Farbenhändler verkaufen es zu Paris blos unter dem Namen Thenard'sches Blau, allein in der Anwendung ist ein großer Unterschied, wie wir nachher sagen werden.

fast glauben, daß das Blau, welches er aus dem Kobalt zog, sich mehr der Thenard'schen Composition näherte, und nicht derjenigen Schmalte, die wir gebrauchen, und wovon ich hier reden will.

Um aber auf unsere Schmalte zurückzukommen, so füge ich noch hinzu, daß, wenn man sie mit gewissen andern Farben vermischen will, um ihre Trockenheit zu beschleunigen, so muß man sich wohl in Acht nehmen, daß man die von mir angezeigte Quantität nicht überschreitet, wenn man in einer warmen und trocknen Jahreszeit arbeitet, und besonders wenn unter der Vermischung sich Weiß befindet, denn in Zeit von 4 bis 5 Stunden würde man die Farbe nicht mehr behandeln können, weil das Weiß und die Schmalte zugleich zwei starke Trockenmittel sind. Einer meiner Freunde, Hr. Töpfer, von welchem ich bei anderer Gelegenheit geredet, machte sonst viel Gebrauch von Schmalte; dieser hat mir versichert, er halte es für gefährlich, die Farbe statt des Ultramarins zu gebrauchen, besonders bei den Lüften, weil, nach seiner Aussage und Erfahrung, die Schmalte sich nicht gut mit dem Öhl verbindet, und zuletzt sich von der Leinwand trennt, wenn man einen alten Firniß abnehmen und mit einem neuen ersetzen will, ja sogar, wenn man blos mit Wasser das Gemählde etwas stark wäscht. Watin spricht vom Kobalt als einer Farbe, die veränderlich ist, allein ich vermuthe, daß, da er blos ein sehr geschickter Lackirer und kein eigentlicher Mahler war, er vielleicht sehr schlechten Kobalt oder Schmalte gebraucht hat, von der Art, wie man dergleichen in den Handlungen unter dem Namen Azurblau findet, und womit man die Wäsche oder Lichter blau färbt. Genug dies Blau ist ganz und gar nicht rein, auch ist es möglich, daß man, um ihm mehr Glanz und Blick zu geben, etwas Kupferartiges hinzugemischt, wie die blaue Asche oder Blau von Antwerpen und d. gl.; denn es ist gar nicht wahrscheinlich, daß ein Lackirer, so gewissenhaft er auch in seinen Arbeiten seyn mag, sich Farben bedienen sollte, wovon die Unze 7 bis 8 Franken kostet.

Übrigens lege ich hier blos meine Muthmaßungen an den Tag, ohne etwas zu bekräftigen. Alles was ich sagen kann, ist, daß mir dieses niemals begegnet ist. Meine Schmalte ist

nie ins Grüne ausgeartet, auch hat sie sich nicht von der Leinwand abgelöst. Ich habe noch einige Arbeiten, die wenigstens 20 Jahre alt sind, und sich durchaus noch in demselben Zustande befinden, wie ich sie verfertigte, und in welchen alle blaue Tinten blos von Schmalte sind. Viele Mahler machen Gebrauch davon, besonders in Deutschland und Frankreich; allein es läßt sich zwischen der Schmalte und dem Ultramarin keine Vergleichung anstellen, daher bediene ich mich derselben nicht weiter, als um etwas Weniges davon unter die Anlagen mit braunen Farben zu mischen, um, wie gesagt, ihr baldiges Trocknen zu befördern. Wenn ich ein Gemählde übermahle, um es zu vollenden, so bediene ich mich des fetten Ohls für die schwarzen, und des weißen Öhls für die hellen Farben. Das letztere würde nichts zu wünschen übrig lassen, wenn es nur nicht etwas zu zähe wäre, dadurch wird es für den Pinsel, wenn man große Partieen, z. B. Luft oder große Draperieen mahlt, zu klebrig und nicht flüssig genug. Dessen ungeachtet leistet es gute Dienste, und ist in vielen Fällen aufrichtig zu empfehlen.

19. Das Thenard'sche Blau, welches auch aus dem Kobalt verfertigt ist.

Dieses Blau trägt den Namen seines Erfinders, eines berühmten französischen Chemisten. Allein es hat nicht die Eigenschaft, oder vielmehr nicht die Unbequemlichkeit, daß es eben so geschwind trocknet, wie das vorhergehende. Eine sehr lange Erfahrung habe ich mit dieser Farbe nicht gemacht, denn sie ist übrigens zu neu, und, wenn ich mich nicht irre, nicht länger bekannt, als seit 18 oder 20 Jahren. Ich habe wenig Gelegenheit gehabt davon Gebrauch zu machen, indem ich das Ultramarin, wovon ich genug hatte, jeder andern blauen Farbe vorzog, allein die Versuche, welche ich schon seit 12 Jahren damit gemacht, scheinen sich gut zu halten, auch habe ich sonst keine Klage darüber gehört, ob man gleich in Frankreich sich dessen häufiger bedient, als der eigentlichen Schmalte.

Wenn es sich, mit allen übrigen Farben vermischt, gut hält (welches seiner natürlichen Composition nach sehr wahr-

scheinlich ist), so kann es ohne Zweifel die Stelle des Ultramarins besser ersetzen, als irgend ein anderes Blau, das ich kenne, weil es, außerdem daß es sich gut damit arbeiten läßt, auch nicht zu geschwind trocknet. Übrigens hat es mit der Schmalte einerlei Tinte, mithin nähert es sich auch dem Ultramarin.

Ich kenne übrigens diese Farbe zu wenig, als daß ich sie empfehlen oder verwerfen sollte, und will in meinem Urtheil nicht zu voreilig seyn, allein nach dem, was ich davon weiß, darf man es recht gut wagen, die Draperieen statt des Ultramarins damit zu mahlen, wenn die Stoffe von einem lebhaften Blau sind. Indessen muß ich dieses bevorworten, daß man weder mit dem Thenard'schen Blau, noch mit der Schmalte lasiren kann, denn weder das eine noch das andere läßt sich genug vertheilen, so fein man es auch reiben könnte, und ihre Theilchen bleiben allezeit zu sehr isolirt und conisch. Will man das Reiben aufs höchste treiben, so verlieren sie die Hälfte von ihrer schönblauen Farbe, und werden zuletzt etwas aschfarbig.

Braune Farben.

20. Terra de Siena, uncalcinirt, von falbbrauner Farbe.

Diese Farbe hat ein schönes Braun, sie ist sehr dauerhaft und transparent, weil sie aber nicht gut deckt, so taugt sie nicht zum Untermahlen. Der dunkle ordinaire Ocher Nr. 5. ist in diesem Fall viel besser, weil er mehr Körper hat. Übrigens dunkeln die Sinesischen Erden etwas nach und fallen ins Braunschwarz, besonders wenn sie mit Weiß vermischt werden, wodurch sich das Nachdunkeln noch mehr entwickelt. Weil sie aus Erdpech bestehen, so äußert sich die Wirkung des Nachdunkelns, wenn man sie allein braucht, erst nach Verlauf einiger Zeit, aber viel geschwinder, wenn man sie mit metallischen Farben verbindet. Es giebt nur eine terra de Siena, allein da sie bei dem Brennen eine rothbraune Farbe, die ins Orange fällt, annimmt, so unterscheidet man calcinirte und nicht calcinirte Sinesische Erde. Ihr Hauptverdienst besteht in

einer schönen Durchsichtigkeit, die bei dem Lasiren und Zubereitungen sehr vortheilhaft ist, allein ich brauche die uncalcinirte sehr wenig, weil sie sehr leicht nachschwärzt, und ziehe das Preußische Braun weit vor *), das diesen Fehler nicht hat, eben so durchsichtig ist, und weniger ins Gelbliche fällt, auch überdies viel leichter trocknet. Ich will mich also bei der uncalcinirten terra de Siena nicht länger aufhalten, um so mehr als wir mehrere andere braune Farben **) haben, von eben dem Ton, und auch brauchbarer sind. Ganz anders verhält es sich mit eben dieser Erde, wenn sie calcinirt ist; sie hat alsdann einen warmen Ton, der schwer zu ersetzen ist, und wenn man mit derselben nicht zu viel thut, so ist sie eine gute, leichte und durchsichtige Farbe.

21. Calcinirte Terra de Siena, von Farbe braun Orange.

Wir haben eben gesagt, daß diese Farbe von ein und eben derselben Substanz wie die vorhergehende ist, und der Unterschied, wodurch sie sich von einander unterscheiden, entsteht blos durch die Calcination, die auf folgende Art geschieht:

Man thue natürliche terra de Siena in einen eisernen Löffel, welche vorher in Stückchen einer Erbse groß gebrochen, und lasse das Ganze bei einem lebhaften Feuer roth glühen, bis die Farbe selbst so lebhaft roth wird, als der Löffel. Man schüttet sie auf einen reinen Teller und läßt sie erkalten. Diese Farbe ist sehr dauerhaft und vollkommen durchsichtig, allein dessen ungeachtet, darf man sie nicht mit Weiß vermischt gebrauchen, weil sie nachschwärzt und nicht gut deckt. Sie ist dergestalt ergiebig, daß, wenn man auch noch so wenig davon in eine Mischung bringt, die damit verbundenen Farben absorbirt werden. Man muß also damit sehr sparsam umgehen, theils um eine Tinte, die man bei der Untermahlung aschfarbig und

*) Man sehe die Art und Weise nach welcher das Preußische Braun zu verfertigen, nämlich die eine Art Nr. 22. von der Bistrefarbe, und die andere Nr. 23. vom Orangebraun.

**) Man sehe auch den Artikel von dem zusammengesetzten Braun Nr. 27.

kalt findet, zu erwärmen, in welchem Falle man blos lasirt, theils um sie mit den dunkeln Lacken Nr. 12 und 13. oder mit dem dunkeln Ultramarin Nr. 16. zu vermischen und zwar für die lebhaftesten Schattirungen in der Carnation. Überhaupt gesagt, sie schickt sich am besten zum Lasiren und Übermahlen *), zum Beispiel um rothe Bäume damit zu lasiren, wie man dergleichen im Herbst sieht, oder lebhafte Terrassen **) auf den Vordergründen, und zur Lasur der Draperieen von orangegelber oder im Schatten brauner Farbe. Man braucht es zu Meubles von Mahagony ꝛc., mit einem Wort, überall, wo man einen warmen, lebhaften und hervorstechenden Ton hervorbringen will; die Tinte desselben ist so kräftig, daß alle Gegenstände, welche man damit lasirt, dem Auge näher gebracht werden, dergestalt, daß man sich wohl zu hüten hat, sie anders als auf den ersten Gründen des Gemähldes anzuwenden, die für das Auge des Zuschauers als zunächst stehend gehalten werden. Man kann übrigens nicht alle Fälle angeben, in welchen es gut ist, diese oder jene Farbe zu gebrauchen, allein das bereits Gesagte wird für jeden verständigen Leser hinreichend seyn, um ihm eine richtige Idee von den Eigenschaften dieser Farbe und deren Gebrauch zu geben.

Weil diese schöne Farbe mit der Zeit nachdunkelt, so muß man sie sparen und nur eine kleine Quantität verbrauchen, das heißt, etwas weniger, als der Raum, auf welchem man arbeitet, zu erfordern scheint.

22. Preußisch-Braun. Farbe des Bistre.

Diese Farbe gehört zu denjenigen, die man sich selbst bereiten muß. Ich nenne sie Preußisch-Braun, weil man diese Farbe mit jedem Berlinerblau (aber nicht mit dem Englischen) erhält, denn mit dem letztern gelingt sie nicht. Ich kann die Ursache davon nicht angeben, allein es ist eine ausgemachte Sache, und beweiset, daß zwischen der Composition

*) Siehe die 4te Lection vom Lasiren und übermahlen.

**) Alles vordere Terrain, welches sich auf dem ersten Plan eines Gemähldes befindet, und um eines pikanten Effects willen dunkel gehalten wird, nennt man Terrassen.

des Berlinerblau, welches in England fabricirt wird, und dem aus andern Ländern, ein wesentlicher Unterschied ist. Es trifft sich daher wohl, daß das gewöhnliche Berlinerblau dem Englischen vorzuziehen ist, aber nicht als blaue Farbe, ausgenommen blos in zwei Fällen, theils um den jetzt erwähnten Bistre daraus zu verfertigen, theils um ein vortreffliches Schwarz dadurch zu erhalten, dessen wir bald gedenken werden. Bei alle dem habe ich jederzeit dem Englischen Berlinerblau vor allen übrigen Arten in Ansehung der blauen Farbe den Vorzug gegeben.

Ich kann den Gebrauch dieser schönen Bistrefarbe nicht genug empfehlen. Sie vereinigt in sich alle Vortheile des Asphalt, der Mumie und der natürlichen terra de Siena, ohne deren Fehler zu haben. Ich erhielt diese Entdeckung von meinem Freund Töpfer, und ich kann sagen, daß er mir durch deren Mittheilung einen großen Gefallen erzeigt. Die Farbe ist im Wasser und Öhl gleich gut zu gebrauchen, sie verändert sich ganz und gar nicht, sie ist vollkommen durchsichtig und von sehr harmonischem Ton, sie verbindet sich mit allen übrigen Farben ohne Nachtheil, und überdies trocknet sie sehr leicht, und ist vor allen übrigen Farben, um damit zu lasiren und zu übermahlen, vorzüglich. In Ansehung der Tinte hat sie mit dem Asphalt viel Ähnlichkeit, so wie auch wegen der schönen Durchsichtigkeit, dergestalt, daß sie in jeder Hinsicht ihm noch vorzuziehen ist. Ich habe Gemählde, die seit 20 Jahren vollendet sind, in welchen ich diese Farbe als Lasur stark gebraucht, theils rein, theils mit Lacken von Berlinerblau und Ultramarin vermischt, und ich kann versichern, daß sie nicht die geringste Veränderung erlitten, sie hat noch den nämlichen Ton wie bei dem Anfang, hat weder nachgedunkelt noch verbleicht; mit einem Wort, es ist in jeder Hinsicht eine vollkommene Farbe. Sie läßt sich leicht verarbeiten, und man hat fast gar kein Trockenöhl nöthig, wenn man damit lasirt, oder eine sehr kleine Quantität ist hinreichend. Dieses ist sehr vortheilhaft, denn das fette Öhl dunkelt von selbst nach, mithin verdunkelt es auch alle Farben, wenn man viel den Farben beimischt, überdies vermeidet man dadurch die rindenartigen Erhöhungen, welche allezeit von dem fetten Öhl entstehen, wenn

man sich genöthigt sieht, ein und eben die Stelle in einem Gemählde öfters zu übergehen.

Dessen ungeachtet eignet sich diese Farbe, so wie alle übrigen durchscheinenden Farben, blos zum Lasiren oder über andere Farben zu tragen. Es ist also unnütz sich derselben zum Untermahlen zu bedienen, weil sie die Leinwand nicht genug deckt. Diese bistrebraune Farbe ist fast gar nicht bekannt, außer einigen Künstlern, mit denen meine Freunde und ich davon gesprochen haben. Sie wird, wie schon gesagt, nicht aus dem Berlinerblau hervorgebracht, das in England fabricirt wird, es sey denn, daß man das ganz gewöhnliche, welches von einer sehr hellen Farbe ist, dazu erwähle. Es wird blos bei offenem Feuer gebrannt. Über die Art es zu bereiten, s. m. die 10te Lection. Allein ich wiederhole nochmals, daß es nicht zum Impastiren taugt und auch die Leinwand nicht deckt *).

23. Ein anderes Braun aus Englischem Berlinerblau verfertigt, von Orangerother Farbe.

Dieses Braun wird aus Berlinerblau zubereitet, das in England fabricirt worden. Ich entdeckte es durch Zufall, indem ich das vorhergehende Bistrebraun suchte, ohne daß es mir jemals gelingen wollte, und ich erhielt eine andere Sorte Braun, welches, ob es gleich nicht schlechterdings nothwendig ist, dennoch seinen Werth hat. Es trocknet ziemlich gut, es verändert sich ganz und gar nicht, man mag es rein oder vermischt gebrauchen; es ist eben so zart als das vorhergehende, und hat eben die Durchsichtigkeit, allein seine Tiefe ist sehr verschieden; es hat beinahe die Farbe der natürlichen italienischen Erde (terra de Siena) **), allein es dunkelt nicht so nach wie diese, weshalb es sehr vorzuziehen ist. Wegen seiner großen Leichtigkeit impastirt es nicht, allein es lasirt noch viel schöner,

*) Mit einem Borstenpinsel und mit einer starken und feisten Farbe mahlen, nennt man impastiren, so daß die Leinwand völlig damit gedeckt wird. Es ist ganz das Gegentheil von Lasiren, worunter man einen sehr dünnen Überzug versteht.

**) Die italienische Erde ist ungeachtet ihres schönen Tons von meiner Palette verbannt, weil sie sehr pechartig ist und mit der Zeit sehr nachschwärzt.

als die calcinirte terra de Siena, ohne jemals nachzudunkeln. Es ist viel schöner als der dunkle Ocher Nr. 5., dem es in der Farbe etwas ähnelt, aber viel lebhafter und röthlicher ist; es ist so zart und fein, daß man es beinahe nicht zu reiben braucht. Es scheint weiter nichts als eine Art eines sehr verfeinerten Ochers zu seyn, welcher von den rostigen eisenhaltigen Theilen, woraus das Berlinerblau besteht, herrührt, dergestalt, daß dieses einen ganz reinen Ocher giebt, der mit keinem Mergel vermischt ist.

Dieser Ocher ist denen zu empfehlen, welche sehr kleine Gemählde mit vielem Fleiß verfertigen, und sich beeifern die reinsten Farben anzuwenden; allein für große Gemählde würde er zu kostbar seyn, denn von einer ziemlich großen Quantität des Englischen Berlinerblau, welches man calciniren muß, bleibt nur ein wenig übrig.

24. Asphalt oder Judenpech.

Was ich oben bereits vom Asphalt gesagt habe, ist noch kein Grund ihn von den guten Farben auszuschließen. Die Mahler, besonders aber die Niederländer, haben sich dessen jederzeit bedient. Diese Farbe ist zum Lasiren vortrefflich, wegen ihrer schönen Bistrefarbe, wegen ihrer vollkommnen Durchsichtigkeit, und wegen der Leichtigkeit und außerordentlichen Theilbarkeit, womit sie sich auf das allerzarteste in der Lasur behandeln läßt. Sie vermischt sich auch mit allen übrigen durchsichtigen Farben, mithin kann man ihr den rechten Ton geben, den man zu erreichen wünscht. Allein sie hat den Fehler nachzudunkeln, ein Fehler, welcher zunächst aus ihrer pechartigen Natur entsteht, und fast niemals trocknen würde, wenn man sie nicht mit ganz reinem Trockenfirniß anmachte.

Daher muß man sich derselben nie bedienen, um Gründe zu lasiren, so entfernt sie auch seyn mögen. Der Fehler würde zwar nicht sogleich bemerkbar seyn, allein nach Verlauf einer gewissen Zeit, wenn die Lasuren anfangen nachzudunkeln, würden sie alle Harmonie zerstören. Man muß blos in den dunkelsten Schatten davon Gebrauch machen, und da, wo man nicht zu befürchten hat, zu sehr in das Lebhafte zu fallen.

Für alle übrige Partieen gebe ich dem Preußischen Braun, von der Farbe des Bistre, den Vorzug, welches fast ganz dem Asphalt gleich kommt, und keinen von den angeführten Fehlern hat.

Einige Mahler bedienen sich des Asphalts blos mit reinem Wasser zu einem unfühlbaren Pulver abgerieben, das sie auf dem Stein ausgebreitet trocknen lassen, alsdann wird es mit dem Spatel abgenommen und in ein außerordentlich feines und zartes Pulver verwandelt, welches man in einer kleinen Büchse von Buchsbaum verschlossen aufbewahrt.

In diesem Zustande wird der Asphalt in dem Augenblick, da man sich dessen bedienen will, mit reinem fetten Öhl angemacht. Der große Vortheil besteht darin, daß diese Farbe nicht so zähe und klebrig wird, als wenn sie lange Zeit in der Blase aufbewahrt worden; allein ich finde sie doch nicht eben so zertheilbar und so schön, als wenn man sie am Feuer in der Terpenthin-Essenz hat auflösen lassen. (Man sehe die 12te Lection über die Verfahrungsart dieser Operation.)

Bemerkungen über alle diese Arten von Braun.

Ich habe alle Arten von Braun angegeben, weil sie alle, und jede insbesondere, bald diesem bald jenem Gegenstande angemessen sind. Es hat ferner den Anschein, daß blos eine von diesen Farben für alle Bedürfnisse hinreichend seyn müsse, und dies könnte auch wohl möglich seyn; allein ein Mahler, der mit den Quellen der Kunst bekannt ist, weiß darunter zu wählen für das, was er auszuführen gedenkt, er kennt die natürlichen Eigenschaften aller dieser analogen braunen Farben, und er bestimmt sich für die eine oder für die andere, je nachdem sie nach seiner erlangten Erfahrung passend ist. Jetzt will ich davon ein Beispiel mit dem Asphalt geben, der blos für sehr nahe Flächen, tiefe Löcher, Höhlen ꝛc. anwendbar ist. So verhält es sich auch mit den übrigen Arten von Braun, jedes hat seine besondere Eigenschaft. Allein es ist unmöglich bei einem Unterricht, der seiner Natur nach keinen absolut bestimmten Weg hat, alles zu sagen und vorauszusehen. Ein jeder folgt seinem Gefühl.

Es gehört eine lange Erfahrung dazu, verbunden mit Beobachtungsgeist und einer vortrefflichen Organisation, um überhaupt ein guter Coloriſt zu seyn, und um einen Mahler in alle Labyrinthe und Mysterien des Farbewesens zu begleiten. Ich habe mich also darauf eingeschränkt, die Farben, die ich als gut erkannt, anzuzeigen, indem ich zugleich bemerkt, worin ihre Fehler bestehen, je nachdem der Gebrauch ist, den man davon machen will. Jetzt hängt es von dem eignen Urtheil des jungen Künstlers ab, daß er die von mir angegebenen allgemeinen Regeln mit Nachdenken anwende. Ich hätte auch zuviel zu thun, wenn ich alle die Gründe anführen wollte, die mich bestimmt haben, eine Menge anderer Farben zu verwerfen, obgleich viele Mahler sich derselben täglich bedienen, blos aus dem Grunde, weil sie bei dem ersten Anblick das Auge täuschen, ohne daß sie sich bemüht haben, damit Versuche zu machen, noch die nöthige Zeit angewandt, um sie durch Erfahrung zu bestätigen. Wenig bekümmert um die Dauer ihrer Produkte, nehmen sie unüberlegt alle neue Farben auf, die man ihnen vorzeigt; sie folgen also dem Strom, ohne sich zu bekümmern, was aus ihren Gemählden in der Folge werden wird, wenn nur ihren Augen für den Augenblick geschmeichelt wird, denken sie gar nicht an die Zukunft. Dies ist in der That für den Haufen mittelmäßiger Künstler von gar keiner Wichtigkeit, wohl aber für die übrigen. Eine Menge vortrefflicher Gemählde würden nicht verblichen, oder ganz und gar verdorben seyn, ohne diese unglückliche Gleichgültigkeit. Ohne Beispiele von alten Mahlereien anzuführen, deren eine große Anzahl ganz schwarz geworden ist, will ich nur von zwei der berühmtesten englischen Mahlern reden, die schon bei ihren Lebzeiten ihre Werke zerstört und verunstaltet gesehen haben, nämlich die des Ritters Josua Reynold und des berühmten West, — welche erst seit einigen Jahren durch den Tod den Künsten entrissen wurden. Dieses Beispiel, zu welchem ich viele andere aus allen Zeiten und verschiedenen Ländern hinzufügen könnte, ist ohne Zweifel hinlänglich, alle gute Künstler aufzufordern, sich nicht der zufälligen Anwendung aller Farben, die man ihnen vorzeigt, ohne Rücksicht Preis zu geben, und wenn meine Bemerkungen über diesen Gegenstand sie sorgfältiger und behutsamer machen können, so wünsche ich mir zu dem Er-

folg meiner Arbeiten und aller der Erfahrungen Glück, die ich in dieser Hinsicht gemacht habe.

Es ist gewiß, daß mein Buch denen kein Talent verschaffen kann, die von der Natur keines haben, und bei denen nicht vergrößern wird, die damit beglückt sind; allein meine Untersuchungen und meine lange Beharrlichkeit können in dieser Rücksicht wenigstens für die Kunst von einigem Nutzen seyn. Denn ich wage es zu versichern, daß diejenigen, welche zu der von mir ihnen angezeigten Palette Zutrauen haben, es niemals bereuen werden, meiner Leitung gefolgt zu haben, und dies allein ist es, worauf ich in Wahrheit stolz bin.

Da es, wie ich eben schon erwähnt habe, nicht in meinem Plane liegt, alle die Gründe, warum ich mehrere Farben verworfen habe, anzuführen, so werde ich sie zwar nicht alle näher beleuchten, allein ich kann doch nicht unterlassen, im Vorbeigehen ein Wort von denen zu sagen, die am gebräuchlichsten sind, damit man sie zu vermeiden suche.

Von der Mumie.

Diese Farbe, welche genug bekannt, ist weder an der Luft noch an der Sonne beständig. Sie hat die Farbe des Preußischen Brauns Nr. 22, nur daß sie viel gelblicher ist. Sie trocknet noch viel schwerer als der Asphalt. Es ist ein wahres Pech, wie das letztere, und noch überdies ein schmieriger Körper. Dieses ist genug, um sie zu verwerfen, und um so mehr, als seine Tinte vor den guten angezeigten Braunen nichts Vorzügliches hat.

Von allen Schüttgelben, Beergelben, Stils de grain.

Weder das eine noch das andere ist dauerhaft, sie verschwinden alle mehr oder weniger, selbst das so gerühmte Englische Schüttgelb ist nicht viel beständiger als die übrigen, mithin unnütz. Was das Schüttgelb von Troye betrifft, so verdient es kaum Erwähnung, es ist gleichsam nur ein Frühstück für die Sonne.

Ich komme in Versuchung, zu glauben, daß die hübschen Gemählde von Breugel und seinen Anverwandten, deren Bäume und Fernen so blau geworden sind, mit dieser schlechten

Farbe ihr Grün gemahlt haben, und daß ihr Grün während der Mahlerei von sehr guten Farbenton war, allein das Gelbe ist ganz verblichen, und nur das Ultramarin ist übrig geblieben.

Das Mineralgelb (Turbith).

Dies Gelb, welches man seit einiger Zeit nur zu häufig gebraucht, ist eine sehr schlechte Farbe, die aus dem Queckſilber verfertigt wird. Sie wird sehr bald schwarz, allein man läßt sich durch seine schöne gelbe Jonquille-Farbe verführen. Das Neaplergelb ist, ungeachtet seiner Fehler, viel besser, obgleich seine Tinte nicht so lebhaft ist.

Das Gummigutti.

Es taugt nicht in Öhl, ja nicht einmal in Wasser, wenn man es nicht von seinem Gummi befreiet, wie ich in der Note S. 7. angezeigt habe.

Der gelbe Lack von Antwerpen.

Er ist, wie die übrigen, weiter nichts, als ein Beergelb, das vielleicht etwas beständiger ist, aber wenn es nicht an der Sonne verschwindet, so verliert es doch seine schöne feine Tinte und verwandelt sich in ein schlechtes, schmutziges Gelb, das nicht so gut als irgend ein Ocher ist. Meine Freunde und ich, denen man es vorgerühmt, haben Versuche damit gemacht, die das, was ich jetzt sage, bestätigen.

Ich habe schon anderswo von der Achtung geredet, welche die Opermente und das Chromgelb verdienen. Alle diese Farben taugen nichts. (Siehe S. 9.) Man muß sich sehr wundern, wie ein Laireſſe solche schlechte Waare hat anpreisen können.

Von den verschiedenen Arten des Carmin-Lacks und des Krapps.

Man verkauft eine Menge Carminlacke von violetter oder Carmoisin-Farbe ꝛc. Sie sind sehr verführerisch, aber man

hüte sich, davon Gebrauch zu machen. Sie haben gar keine Beständigkeit. Nur den Venetianischen Lack kann ich anrathen, wenn man ihn ächt findet, um ihn zu brennen, und eine sehr dunkle Purpur-Farbe daraus zu machen, die ich unter Nr. 13. angezeigt habe.

Gegen alle übrigen Lacke sey man mißtrauisch, und halte sich blos an die zwei Krapplacke Nr. 11 und 12. Ich habe mehr als 50 Sorten von denen probirt, die nicht aus dem Krapp gemacht sind, und gefunden, daß keine, selbst die besten, mit Wasser angemacht, länger als einige Monate der Sonne Widerstand leisteten. Allein man verschaffe sich eine große Anzahl Proben von diesen Lacken, man probire sie mit Alkali und Weinessig (wie ich S. 18. erwähnt), und wenn man sieht, daß sie diese Probe aushalten, so lege man sie bei Seite, um zu sehen, welche von allen diesen, wenn man sie brennt, die schönste dunkle Purpur-Tinte geben. Gewiß werden sehr viele darunter seyn, die grau ausfallen, und diese taugen nicht, um daraus Nr. 13. zu verfertigen. Selbst die Krapplacke werden bei dem Verbrennen grau, und dieses beweiset, daß es doch nicht auf die Beständigkeit in ihrem natürlichen Zustande ankommt, um daraus zu urtheilen, daß sie auch zum Brennen tauglich sind. (Man sehe den Artikel von dem gebrannten Lack Seite 18.)

Was die übrigen grünen, violetten und tausend andere Lacke betrifft, die bei den Farbehändlern häufig zu finden, so kann es davon gute und schlechte geben, besonders unter den grünen; allein wozu dient dieses? Haben wir nicht eine Palette, die uns alles dieses in sichern und erprobten Farben geben kann? Würde es nicht Selbsttäuschung seyn, wenn wir es auf gut Glück ankommen lassen wollten, um zweifelhafte Farben zu gebrauchen, deren wir nicht benöthigt sind, und wegen deren entsprechenden Qualität wir 18 bis 20 Jahre zur Probe warten müssen?

Allein wenn uns Farben vorgezeigt werden, die ein gutes Ansehn haben, und die sehr gerühmt werden, so nehme man eine Probe davon und mache Versuche. Dadurch kann man sich überzeugen, ob eine Farbe an und für sich nicht nur gut und dauerhaft ist, sondern noch mehr, ob sie sich auch mit andern Farben gut verträgt. Hierauf mache man zwei Versuche mit

Gummiwasser, weil auf diese Art die Sonne, Luft und das Licht viel schneller auf die Farbe wirken können, mithin weniger Zeit nöthig ist, um die Beständigkeit der Farbe zu erforschen. Alsdann mische man eine andere Portion von dieser neuen Farbe mit mehrern von denen, welche man gemeiniglich gebraucht, z. B. mit Weiß, Zinnober, mit allen gelben und blauen, und sogar mit braunen und schwarzen Farben, die bei dem Untermahlen zum Impastiren gebraucht werden. Diese Versuche trage man dergestalt auf, daß auf dem einen Rand ein hinlänglich starker Farbenauftrag sich befinde, ohne daß dessen zu viel ist. Diesen schwäche oder verdünne man allmählig bis an den entgegengesetzten Rand, gleichsam wie ein Schatten, der sich in die lichte Fläche verliert. Wenn man bis zur schwächsten Tinte gekommen ist, welches viel geschwinder geschieht, als man zum Schreiben braucht, so mache man an dieser Stelle einen etwas festen Strich, entweder mit eben der Farbe, oder mit einem Bleistift, damit der Ort, auf welchem der feinste Zug unsers Versuchs beendigt ist, nicht verloren gehe. Ist dieses geschehen, so numerire man ihn, und halte ein kleines Büchelchen, in welchem man den Tag, den Monat und das Jahr der Probe bemerkt, damit man sich Raths erholen kann, im Fall man vergessen sollte, was es für eine Farbe ist, so wie auch, mit welchen man sie vermischt hat; ferner den Ort, woher sie zu bekommen, den Preis ꝛc. Diese Versuche mit Wasser mache man auf einem schönen und starken Kartenblatt, weil das Elfenbein, welches besser ist, zu theuer seyn würde. Jeder Versuch muß die Größe von dem Drittheil einer Domino-Marke haben, wenigstens bei den Wasserfarben, und auf diese Art kann man wohl 20 auf eine große Schreibkarte bringen. Jede Karte muß ihre besondere Nummer haben, um sie wieder zu erkennen, und jeder Versuch auch eine, von Nr. 1 bis 20. Das kleine Büchelchen muß eben die Ziffern haben mit Erläuterungen, dergestalt, daß man sogleich finden kann, was es für eine Farbe ist, die, angenommen Nr. 16., in der Karte Nr. 3. hat, und so mit allen übrigen. Ich habe gesagt, man müsse alle diese Versuche doppelt machen, und zwar, um eine dieser Karten dem Tageslicht und der Sonne auszusetzen, und die andere beständig verschlossen und im Schatten. Auf diese Art wird diese letztere

beinahe ihre ganze Frische beibehalten, und uns bei der Vergleichung die Veränderungen genau zu erkennen geben, die in der correspondirenden Karte, welch der Sonne ausgesetzt war, sich zugetragen haben.

Dieses ist noch nicht hinreichend, sondern man muß auch eben die Versuche in Öhl machen. Dieses geschieht auf eben die Art, indem die Farbe stufenweise vom Starken bis zum Schwachen aufgetragen wird. Auch doppelt werden die Versuche gemacht: der eine wird der Sonne ausgesetzt, der andere in die Luft gehangen oder angenagelt, aber nicht eingeschlossen, weil die mit Öhl angemachten Farben, wenn sie der Luft beraubt sind, ihre Tinte verändern und nach und nach verderben.

Es versteht sich, daß man eben die Vorsicht anwenden und jeden Carton oder Stückchen Leinwand insbesondere numeriren muß, so wie auch einen jeden Versuch, welcher in dem Bündel Leinwand enthalten ist. Für die Öhlfarben hält man sich ein besonderes Büchelchen, in welchem man alle Zahlen wiederholt und alle nöthige Erläuterungen hinzufügt. Allein anstatt diese Versuche in Öhl auf ein schlechtes Kartenblatt zu machen, wähle man ein Stück feine Pappe, die mit Öhl oder Leim getränkt ist, oder einen Streifen Leinwand, der mit Öhl zubereitet ist, wie ich weiter unten angezeigt habe*), und damit man zu dergleichen Versuchen mit neuen Farben, welche der Zufall darbietet, einen Vorrath hat, so verfertige man 25 bis 30 Stück solcher Stückchen Pappe oder Leinwand. Sie müssen wenigstens einen halben Fuß lang und 5 Zoll breit oder etwas darüber seyn, weil die Versuche in Öhl doppelt oder dreifach größer seyn müssen, als die mit Wasserfarben, damit man besser weiß, woran man ist. Ist dieses geschehen, so lasse man die Versuche einige Zeit Probe halten; allein man stelle sie vorsichtig, daß weder Regen noch Staub sie beschädigen kann. Man vergesse aber ja nicht, die größte Ordnung bei dem Numeriren zu beobachten, sowohl auf den Versuchen selbst, oder am Rande, als auch bei den Zahlen, welche auf den Seiten des kleinen Büchelchens die erstern Zahlen wiederholen. Man erläutere auch alles durch die Na-

*) Wie die Leinwand, Pappe und Holzwerk, sowohl mit Öhl als Leim zuzubereiten, davon sehe man die 30ste Lection.

men der Farben, die Person, von welcher man sie erhalten, unter welchem Dato die Versuche gemacht sind, ob die Farbe leicht oder schwer zu reiben und zu verarbeiten ist, ob man sie sehr angepriesen, wie theuer sie verkauft wird, aus welchem Lande sie kommt ꝛc. Alle diese einzelnen Umstände sind bei Proben dieser Art unerläßlich, wenn man sie nach 12, 20 und sogar 40 Jahren und drüber wieder erkennen soll.

Diese Arbeit wird nicht oft vorkommen, man verliere daher den Muth nicht. Es geht geschwinder von statten, als es scheint, nach der umständlichen Beschreibung, die ich eben davon gegeben, und man genießt dadurch den Vortheil, sich und Andern eben den Dienst zu leisten, dem ich jetzt genüge. Denn obgleich die Farben-Auswahl, die ich hier aufstelle, nichts zu wünschen übrig zu lassen scheint, so ist es dennoch möglich, daß die Chemie noch kostbare Entdeckungen für die Mahlerei machen kann, ja es ist sogar sehr wahrscheinlich, und dieses sind Vortheile, die man nicht vernachlässigen muß, und die es verdienen, daß man Versuche damit macht. Ich selbst habe keine einzige mir bekannte Farbe unversucht gelassen, und zwar bei den neuen Farben nach vorbeschriebener Methode, wovon ich nur kürzlich hinzufügen will: 1) den Namen der Farbe, von wem sie kommt ꝛc., das Datum, den Monat, das Jahr; 2) ist vermischt worden, z. B. zur Hälfte mit Bleiweiß; 3) desgleichen mit Zinnober ꝛc., und so weiter bei jeder neuen Vermischung.

25. Casseler-Braun.

Schwarzbraun.

Diese vortreffliche Farbe könnte eben so gut zu den schwarzen als zu den braunen Farben gerechnet werden; denn sie hat eine solche Stärke, daß sie selbst das Schwarze verdunkelt. Allein da ihre Tinte, wenn man sie sehr dünn aufträgt, wie brauner Bistre aussieht und viel Durchsichtigkeit hat, so schickt sie sich nicht zum Schwarz-Untermahlen, weil sie nicht genug deckt. Es giebt ein sehr kräftiges Braun, wenn man es über eine braune Untermahlung legt, und ist in diesem Fall unendlich besser, als die schwarzen Farben, die fast alle mehr oder weniger grob und von kalter Tinte sind, dergestalt, daß man mit dem

Casselerbraun eine Lebhaftigkeit erhalten kann, welche keine andere Farbe hervorbringt. Übrigens läßt sie sich leicht behandeln, und in kurzer Zeit reiben. Allein sie ist sehr pechartig, daher darf man sie nie mit Weiß, noch mit einer andern lebhaften und hellen Farbe vermischen, sie würde sie angreifen, und überdies würde es auch ganz unnütz seyn.

Die schwarzen Farben sind bei Vermischungen vorzüglich, und man giebt ihnen dadurch die braune Tinte, wenn man Rothbraun und braunen Ocher darunter mischt, mehr oder weniger, je nach dem, was man machen will. Man muß also die Casseler Erde zur Vollendung eines Gemähldes aufbewahren und sich derselben nicht zur Untermahlung bedienen. Sie giebt uns alle verlangten braunen Tinten, man mag sie mit dunkelm Lack, mit dem gebrannten Lack und mit schwarzen Farben vermischen. Allein die letztere Vermischung ist selten nützlich, weil das Casseler-Braun von selbst eine schwarz-gelbliche Farbe mit sich führt. Es hat beinahe die Farbe der Sepia, die man zum Tuschen gebraucht, man kann sie so wie diese auftragen, mit bald stärkern, schwächern oder zartern Tinten, und sie erhält, je nachdem man ihr Stärke giebt, auch mehr oder weniger Intensität, so, daß sie mehr oder weniger dunkel erscheint. Sie ist sehr nützlich, um alle Arten Tinten der Haare zu vollenden, von dem Kastanienbraun an bis zu dem Schwarzen. Es liefert uns, wie schon gesagt, die stärksten Tuschen der schwarzen und dunkelbraunen Gewänder. Hauptsächlich ist es in der Landschaftsmahlerei von großem Nutzen, um den Stämmen der Bäume und den Flächen des Vordergrundes Lebhaftigkeit zu geben, auch um Felsen mit Höhlen, oder Vertiefungen in der Architektur zu mahlen.

Um das Schwarze der Pupille in den Augen zu mahlen, ist nichts Schöneres zu verlangen, als wenn man gebrannten Lack Nr. 13. und ein wenig reines Berlinerblau darunter mischt. Diese Vermischung giebt das tiefste Schwarz, man muß es aber nur bei der Beendigung gebrauchen, denn bei dem Anlegen muß die Pupille mit Braunschwarz gemahlt werden.

Dieses Schwarz, welches aus Casselerbraun, gebranntem Lack und ein wenig Berlinerblau zusammengesetzt ist, hat eine solche Schwärze, daß man es selten zu andern Dingen als zu schwarzen

Stoffen und zur Pupille der Augen gebrauchen muß, denn bei jedem andern Gegenstande würde es zu hart erscheinen.

Die Casseler Erde gehört zu den Farben, welche ohne Trockenfirniß sehr schwer trocknen. Sie hat dieses mit allen schattigen, durchsichtigen und mehr oder weniger pechartigen Farben gemein.

26. Köllnische Erde.

Braunviolett.

Diese Erde ist weniger transparent und von einem mehr violett-röthlichen Ton, als die vorhergehende, mithin deckt sie auch besser. Sie kann also bei den braunen Farben der Untermahlung gebraucht werden. Dessen ungeachtet halte ich sie für entbehrlich, ich mache davon fast gar keinen Gebrauch; denn eine Mischung von Schwarz und rothem Ocher ersetzt die Stelle sehr gut, und deckt noch besser. Übrigens liebe ich auch nicht solche Farben, die gleich fertig zu gebrauchen sind, denn sie machen den Mahler faul und nachlässig, und wider seinen Willen bringt er überall etwas davon an, und dieses verbreitet über die Farbe seiner Werke eine gewisse Monotonie, da hingegen, wenn er aufgefordert wird, seine Tinten durch Mischungen zusammenzusetzen, er mehr Abwechselung hervorbringen, und seine Werke dadurch gefälliger machen würde. Auch halte ich es für gut, die Elemente der Palette so sehr zu vereinfachen, als möglich ist, und es ist ganz unnütz, kostbarer und sogar nachtheilig, eine zu große Anzahl von Farben in Blasen zu haben, besonders von solchen, die man wenig braucht, wodurch mehr als die Hälfte verloren geht, weil sie in den Blasen eintrocknen, oder dick und schmierig werden. Man besitze also Köllnische Erde, aber blos in Pulver, das mit Wasser abgerieben ist, sie kann uns nützlich seyn, um gewisse Draperieen zu machen, deren Tinte sogleich fertig ist, indem man sie mit etwas Weiß, oder Gelb, oder Rothbraun vermischt ꝛc. Es ist in der That sehr angenehm, wenn man, wie in dem jetzt erwähnten Fall, darauf rechnen kann, den rechten Ton einer großen Draperie, deren Tinte unbestimmt ist, wiederzufinden, weil es öfters geschieht, daß man sich nicht hinlänglich damit versehen und zu wenig Farbe gemischt hat, um

das Ganze damit zu vollenden. Allein diese Farbe in Blasen aufzubewahren, ist schlechterdings nicht nöthig.

Ich weiß es sehr wohl, daß mehrere Mahler diese und viele andere Farben sehr rühmen, worauf ich wenig Werth lege. Die Ursach davon ist folgende: jeder Artist nimmt bald diese bald jene Farbe in Gunst, mit Ausschluß aller übrigen, die mit ihr analog sind. Dies geschieht nicht allezeit um deßwillen, weil er diese Farbe von besserer Natur, als die andere, kennen gelernt hat, sondern es ist bloße Angewohnheit, oder er ist davon hingerissen worden, weil ihm ein- oder zweimal die Partie, welche er mit dieser Farbe gemahlt hat, sehr wohl gelungen ist. Von der Zeit an braucht er sie überall, gleichsam als habe er den Erfolg nicht seinem Talent, sondern vielmehr der gebrauchten Farbe zu verdanken, es sey denn, wie man bisweilen gewahr wird, daß er sie in der Folge zurückgesetzt hat, und alsdann noch mehr Nachtheiliges davon spricht, als er vorher Gutes davon gesagt, und zwar um deßwillen, weil seine Arbeit nicht wieder so gut damit gelungen ist.

Ich lade daher die jungen Künstler ein, diese Art von Vorliebe, die unter den Mahlern so gemein ist, nicht zu befolgen, und um ihres wahren Besten willen verlange ich von ihnen, sich an die Farben zu halten, die ich ihnen anrathe, und sie zu dem Gebrauch zu verwenden, für welchen sie, durch meine lange Erfahrung und zahlreiche Versuche überzeugt, am besten geeignet waren.

27. Zusammengesetztes Braun durch eine Vermischung.

Das zusammengesetzte Braun, dessen Vortheile ich jetzt zergliedern will, ist eine der ergiebigsten Quellen, die ich kenne. Es ist noch eine von den Sachen, die ich meinem Freund Töpfer zu verdanken habe.

Dies Braun hat gar keine fixe bestimmte Tinte, wie viele andere; man componirt es nach Belieben, indem man ihm genau die Tinte giebt, welche man verlangt, und wodurch es die Eigenschaft erhält, Zubereitungen und Lasuren über alle Arten von

Gegenständen zu verbreiten. Es werden nur die drei ursprünglichen Farben dazu genommen, nämlich Blau, Gelb und Roth. Aus diesen entstehen alle übrigen, ausgenommen das Weiße und Schwarze, welche die Physiker als keine eigentliche Farbe anerkennen, weil, sagen sie, das reine Schwarz alle Lichtstrahlen ganz in sich verschluckt, hingegen das Weiß alle Lichtstrahlen zurückwirft. Übrigens bedürfen wir bei dem Lasuren weder des reinen Schwarzen noch des Weißen, folglich will ich mich nicht länger dabei aufhalten. Ich habe gesagt, daß dieses Braun aus den drei ursprünglichen Farben zusammengesetzt ist, nämlich aus den Farben des Regenbogens, welchen die Lichtstrahlen hervorbringen, welche alle sichtbaren Gegenstände erleuchten. Man wird vielleicht einwenden, daß ich dabei weder der violetten, noch der grünen, noch der Orangenfarbe gedenke; hierauf antworte ich, daß sie in der That in diesen drei Farben enthalten sind, denn mit Blau und Gelb macht man grün, mit Carmoisin (eine Art Roth) und Blau erhält man violett, und aus Roth und Gelb entsteht die Orangenfarbe.

Hier hat man also wirklich alle Farben des Regenbogens. Man kann also dieses Braun componiren, und ihm die verlangte Tinte geben, indem man eine oder die andere von den drei Farben herrschen läßt. Also kann man es grünlich machen, wenn man wenig Lack hinzusetzt; violett, wenn man wenig Gelb hinzuthut; röthlich, wenn man Blau damit vermischt. Die Farbe wird warm und orangenartig, wenn man wenig Blau hinzusetzt und das Gelbe und Rothe herrschen läßt ꝛc.; endlich wird ein vollkommen schönes Braun entstehen, wenn man diese drei Farben zu gleichen Theilen mit einander vermischt, wobei man jedoch behutsam und sparsam mit dem Berlinerblau seyn muß, welches die Eigenschaft hat, die natürliche Farbe der beiden andern gewissermaßen zu verlöschen und in sich zu verschlucken. Mit diesen Lasuren, mehr oder weniger stark oder schwach aufgetragen, und je nachdem man mehr oder weniger dunkel- oder hellblaue gelbe und rothe Lacke dazu nimmt, erhält man alle nur denkbare Tinten, zum Beispiel:

Composition zu einem Braun,

womit eine schon etwas entfernte Fläche, oder jeder andere Gegenstand, den man nicht zu sehr verdunkeln will, lasirt werden soll, wie

z. B. ein Gebäude, ein Felsen, ein Dickicht von Bäumen, ein Terrain, eine Draperie u. dgl., oder sogar eine Schattenpartie im Fleisch.

Rosenlack Nr. 11.
helles Ultramarin Nr. 15.
hellgelber Ocher Nr. 4.

Man mische diese drei Farben, und lasse diejenige herrschen, welche man für gut befindet, wie ich oben erklärt habe, allein niemals lasire man über das, was man die Entfernungen nennt (lointains), die allezeit eine bläuliche Tinte annehmen.

Um ein mehr intensives Braun zu componiren, nehme man folgende Farben:

Englisch Berlinerblau Nr. 17.
dunkeln Ocher Nr. 5. oder Indisch Gelb Nr. 6. *)
Carmoisin Lack Nr. 12.

Man lasse eine von diesen drei Farben die herrschende seyn nach Gefallen, und lasire damit nahe Flächen ꝛc.

Um diesem Braun noch mehr Stärke zu geben, so verfahre man auf folgende Art:

Englisch Berlinerblau Nr. 17.
Indisch Gelb (ohne Ocher) Nr. 6.
gebrannten Lack Nr. 12.

Dieses Braun darf nur für die lebhaftesten Farben gebraucht werden, auch läßt man diejenige Farbe herrschen, die man für nöthig findet.

Mit dieser Hülfsquelle kann man bis ins Unendliche abwechseln, man könnte dabei jede andere Farbe zum Lasiren entbehren, um so mehr, als alle Farben, woraus dieses Braun zusammengesetzt ist, vollkommen durchsichtig und dauerhaft sind. Indessen rathe ich es nicht auf das strengste, und will so viel sagen, daß das gebrannte Berlinerblau von Bistrefarbe Nr. 22. und die calcinirte terra de Siena Nr. 21. zwei ganz fertige Tinten sind, mit welchen man die vortrefflichsten Lasuren machen kann, so, daß es unrecht wäre, sie hintanzusetzen. Allein ich bin zu gleicher Zeit geneigt zu glauben, daß man nicht übel thun

*) Der dunkle Ocher Nr. 5. ist nicht so transparent, als das Indische Gelb Nr. 6.; allein er ist in vielen Fällen vorzuziehen.

werde, wenn man alle übrigen braunen Farben vernachlässige, besonders den Asphalt, welcher viel Nachtheiliges hat.

Schwarze Farben.

Hier folgen mehrere Arten von Schwarz, welche alle für die Öhlmahlerei gut sind. Ich hätte dergleichen noch viel mehrere anführen können, denn fast alle Substanzen, die in Kohlen verwandelt sind, können als Schwarz dienen; allein unter der Menge giebt es solche, die andern weit vorzuziehen sind, theils durch den Ton, den sie von Natur haben, theils weil ihre schwarze Farbe mehr oder weniger frei und intensiv ist, theils weil sie viel sanfter, viel sammetartiger und viel leichter zu reiben sind, theils endlich, weil sie viel leichter trocknen als andere. Ich gebe jetzt neun bis zehn Arten an, nicht, um junge Künstler zu veranlassen, sich diese alle anzuschaffen, (dies würde langweilig und unnütz seyn); allein ich glaube sie damit bekannmachen zu müssen, damit sie bei vorkommender Gelegenheit wissen, durch welche unterscheidende Merkmale sie kenntlich sind.

28. Elfenbeinschwarz.

Dies ist ein sehr intensives Schwarz, sanft, geschmeidig und leicht zu zerreiben. Man macht viel Gebrauch davon; allein es trocknet sehr schwer. Indessen wird man oft damit betrogen: im Handel mischt man unter das Elfenbeinschwarz oft viel Knochenschwarz, welches erst nach sehr langer Zeit trocknet.

29. Kaffeschwarz.

Dieses Schwarz, welches sehr wenig bekannt, ist im Handel noch nicht zu kaufen. Es ist eine der besten schwarzen Farben, die man brauchen kann. Es ist milde und nicht fettig, leicht und fast unfühlbar, selbst noch vor dem Abreiben*),

*) Fast alle schwarze Farben sind so leicht, daß sie oben auf schwimmen, wenn man sie im Wasser reiben will, theils wenn man sie mit Gummiwasser verbrauchen, theils auch als trocknes Pulver in einem Flacon aufbewahren will, um sie bei Gelegenheit in Öhl zu gebrauchen. Dieser Fehler ist bei dem Farbenreiben sehr hinderlich; doch kann er durch folgendes sehr einfache Mittel vermieden werden. Ehe man Wasser hinzugießt, muß man das schwarze Pulver mit Weingeist an-

und giebt mit Weiß vermischt sehr bläulich-graue Tinten: eine sehr kostbare Eigenschaft, um blaue Untermahlungen und halbgrüne Tinten zu machen. Es kostet weiter nichts, als die Mühe, es zu bereiten, und ich ziehe es dem Weinrebenschwarz weit vor, obgleich dieses auch vortrefflich ist; allein das erstere ist mit dem Läufer in zwei Touren gerieben, hingegen das Weinrebenschwarz widersteht unter dem Läufer, und läßt sich daher sehr unvollkommen und langsam zerreiben, auch trocknet das Kaffeschwarz besser als das Weinrebenschwarz. Übrigens hat es eine sehr feine und bläuliche Tinte, und ob es gleich kein tiefes Schwarz ist, so hat doch die Erfahrung gelehrt, daß es sich mit allen übrigen Farben vortrefflich verbindet. Wir erhalten dieses Schwarz von einem unserer Landsleute, einem geschickten Landschaftenmahler, welcher sich gewöhnlich in Berlin aufhält, von eben demselben, welcher ein Mittel entdeckt haben will, das Neaplergelb zu reinigen *). (Über die Art es zu bereiten, siehe die 13te Lection.)

30. Papierschwarz.

Dieses Schwarz ist von der Art, wie das Weinrebenschwarz. Indessen ist es viel leichter zu reiben; allein es erfordert eine langweilige und verdrießliche Arbeit, und ob es gleich sehr gut ist, so sind wir doch so reich an Schwarz, daß ich mich nicht lange dabei aufhalten werde. Es ist sehr sanft, hat eine schöne feine Tinte, die graubläulich ist. Mit Weiß oder gelben Farben vermischt bedient man sich dessen mit Nutzen, um Landschaften zu mahlen, oder sogar das Fleisch. (Über dessen Bereitungsart sehe man die Note der 12ten Lection.)

---

feuchten. Es setzt sich sogleich, und mischt sich leicht, nach zwei oder drei Umläufen des Spatels und Läufers. Alsdann setze man das nöthige Wasser hinzu, um es zu reiben, und es wird nicht mehr oben auf schwimmen.

*) Hr. Freschwise, einer unserer Collegen und Mitglied der Gesellschaft zur Aufnahme der Künste, die unter dem Schutz der Regierung zu Genf errichtet ist, so wie meine beiden Freunde, Hr. Töpfer und Masset.

31. Korkschwarz.

Dieses Schwarz ist das leichteste, feinste und blaufarbigste unter allen. Einige meiner Freunde nennen es After-Ultramarin, weil es in den Mischungen fast eben so feine Tinten als der Ultramarin hervorbringt. Dies will in der That viel sagen. Es ist so fein, sogar vor dem Reiben, daß man es fast gebrauchen könnte, wenn man es blos mit dem Spatel anmacht, welche Eigenschaft es mit dem Kaffeschwarz gemein hat. Indessen sowohl das eine als das andere ist viel schöner und besser zu verarbeiten, wenn man es unter den Läufer bringt.

Eben so verhält es sich mit allen Farben, je besser man sie reibt, desto besser sind sie, dies ist eine ausgemachte Sache. Man muß also dieses nicht für unwichtig halten und sich die Mühe nicht verdrießen lassen, deren Unterlassung einem sehr theuer zu stehen kommt. Das Korkschwarz ist übrigens kein Sammetschwarz, deßhalb muß man ein anderes vorziehen, um ein vollkommnes intensives Schwarz zu erhalten. Allein zu Vermischungen ist es bewundernswürdig, besonders für die Wäsche, Lüfte, Entfernungen, und für die verschiedenen gebrochenen Tinten bei den Anlagen der Carnation. (Man sehe die 15te Lection, über die Art den Kork zu brennen.)

32. Weinrebenschwarz.

Dieses Schwarz ist gut und schön, und man braucht es sehr häufig, besonders zu großen Gemählden, wo man viel Farbe nöthig hat. Es ist ziemlich blaufarbig und überall anwendbar, mit einem Wort, man hätte wenig daran zu tadeln, wenn nur das Feinreiben desselben nicht so schwer wäre. Aus dieser Ursach ziehe ich das Kaffeschwarz vor, das wenigstens eben so schön, wenn nicht noch besser ist, es kostet nicht mehr, und noch weniger, wenn man es selbst verfertigt, und besonders, weil es sogleich zu einem unfühlbaren Pulver gerieben ist. Indessen wer Gelegenheit hat, Blasen mit vollkommen gut geriebenem Weinrebenschwarz zu erhalten, der thut nicht Unrecht, davon Gebrauch zu machen.

33. Schwarz von Berlinerblau.

Preußisch-Schwarz.

Man erhält dieses schöne Schwarz, indem man gewöhnliches gutes Berlinerblau in einer eisernen Büchse brennt, die gut verlutirt ist. Das englische Berlinerblau liefert diese Farbe nicht. Es ist ein sehr intensives Schwarz, sanft und sammetartig, sehr angenehm zu verarbeiten und sehr bald zu zerreiben; allein seine ganz besondere Eigenschaft ist die, daß es viel schneller trocknet, als alle übrige schwarze Farben; übrigens ist es auch ein bläuliches Schwarz und kann zu allem verwendet werden. Ich und meine Freunde machen viel Gebrauch davon; den Mahlern ist es fast gar nicht bekannt, und verdient es doch zu seyn. Allein ich bediene mich dessen blos zu schwarzen Gewändern, weil es viel theurer zu stehen kommt, als das Kaffeschwarz, das zu allem übrigen sehr gut ist. (Man sehe die 16te Lection, wie aus dem Blau dieses Schwarz zu brennen ist.)

34. Russisch-Schwarz.

Ein aus Rußland angekommener Freund gab mir vor einigen Jahren ein Stück Schwarz von daher; ich habe es versucht, und gefunden, daß es eine natürliche Erde ist. Als ein außerordentlich intensives Schwarz ist es mir angezeigt, und schien mir es auch in der That; allein da sich nicht leicht jedermann dasselbe verschaffen kann, so übergehe ich es mit Stillschweigen, und übrigens haben wir auch genug gute schwarze Farben.

35. Beinschwarz.

Dies Schwarz wird aus gebrannten Knochen gemacht, es fällt ins Röthliche und hat eine schöne Tinte. Viele Mahler rühmen es, allein ich muß bemerken, daß es erst nach einer langen Zeit trocknet. Nichts ist übrigens leichter, als ihm die röthliche Tinte zu geben, welche es von jedem andern Schwarz unterscheidet. Man braucht nur Casselerbraun darunter zu mischen, oder calcinirte terra de Siena, wenn man es noch viel wärmer haben will.

Ich glaube, man thut wohl, wenn man das Beinschwarz nicht gebraucht, es muß mit zu vielem fetten Öhl angemacht werden, um das Trocknen zu befördern. Dies ist eine Unbequemlichkeit wegen der dicken krustenartigen Erhöhungen, die dadurch auf der Leinwand entstehen.

36. Kernschwarz.

Es ist ein wenig violettartig und wird aus Pfirsichkernen gemacht. Ich halte es für ein gutes Schwarz. Man gebraucht es häufig, besonders in Paris, allein wir haben so viel schöne und gute schwarze Farben, daß ich es nicht gebrauche, und wirklich, wozu nützt ein Schwarz, dessen Tinte violettartig ist? Diese kann man sehr leicht jedem andern reinen Schwarz mittheilen, indem man Lack darunter mischt, welcher, anstatt das Schwarz zu schwächen, ihm vielmehr Intensität mittheilt.

Ich empfehle demnach von allen schwarzen Farben folgende: das Kaffeschwarz Nr. 29. als ein vortreffliches und ergiebiges Schwarz; das Korkschwarz Nr. 31. als das feinste und bläulichste, und endlich das Preußische Schwarz Nr. 33. als das schwärzeste von allen.

Will man sich nicht die Mühe geben, diese schwarzen Farben selbst zu machen, so verweise ich auf das Weinrebenschwarz als das bläulichste, und auf das Elfenbeinschwarz als das dunkelste.

Grüne Farben.

37. Destillirter Grünspan oder in Krystallen.

Man wird sich ohne Zweifel sehr wundern, hier auch eine ätzende Farbe aufgeführt zu finden. Man gebe sich die Mühe diesen Artikel zu lesen, und man wird Zutrauen gewinnen.

Man lasirt mit dem Grünspan nur in den seltenen Fällen, wo man die Absicht hat, das möglichst glänzendste Grün zu erhalten, wie bei den Federn der Vögel, der Schmetterlinge, der Kirchenfenster, der seidenen oder sammetnen Gewänder, und bisweilen auch bei wollenen Stoffen von lebhaftem Grün, wie

gewisse Shawls haben, und endlich besonders um den brillanten Effekt gewisser kostbaren Steine von grüner Farbe hervorzubringen.

Auf folgende Art kann man sich dieser schönen, aber gefährlichen Farbe ohne allen Nachtheil bedienen. Alle Gegenstände, welche man mit Grünspan lasiren will, lege man an, und vollende sie ganz; man beendige sie in allen Punkten so, als sollten sie beständig so bleiben, wie man sie gemacht hat. Zu dieser Untermahlung mische man das Grün von Berlinerblau mit einer von den hellen gelben Farben Nr. 3. oder Nr. 4., jedoch wähle man das Neaplergelb vor dem Ocher, vorzüglich wenn man ein sehr lebhaftes Grün erhalten will, in welchem letztern Fall es besser ist, das Grün aus Ultramarin statt aus Berlinerblau zu machen.

Man beobachte aber genau, die Tinte des Grüns viel gelber zu halten, als man zu thun willens ist. Man kann sogar, wenn es darauf ankommt, den Gegenstand, welcher grün werden soll, ganz mit Gelb anfangen und vollenden, das heißt, wenn man seine grüne Tinte nicht gelblich genug zu halten weiß. Sie wird aber blaugrün genug werden, wenn sie mit Grünspan lasirt wird, denn dieser giebt eine außerordentlich bläuliche und kalte Tinte. Ich empfehle es zum zweitenmal, daß man seine Draperie, Federn oder jeden andern Gegenstand vollständig fertig mache, ehe man an die Lasur denkt. Man muß seine Wirkung nach dem Anblick berechnen, welchen es erhält, wenn es schön grün aussieht, sollte es auch kein munteres Grün seyn. Man muß sich bemühen, auf das sorgfältigste zu vollenden, und den erwünschten Effekt berücksichtigen; denn wenn die Lasur einmal darauf gelegt ist, so läßt sich bestimmt nichts wieder retouchiren. Allein man mische schlechterdings kein Weiß unter das Grüngelbliche, sonst ist alles verdorben. Wenn alles dieses wohl beobachtet und verstanden ist, so lasse man die ganze Arbeit trocknen, alsdann lasire man über den ganzen Gegenstand mit einer Lage von Indischgelb mit fettem Öhl angemacht. Diese Lasur muß gleichförmig überall ausgebreitet seyn, und zwar sehr dünne, wenn unser Grün hell und brillant ausfallen soll; etwas stärker wird es aufgetragen, wenn das Grün mehr oder weniger dunkel werden soll. Auch diese Lasur lasse man noch gut

trocken werden, so daß gar keine Klebrigkeit mehr zu spüren ist. Nach diesen Verrichtungen, welche 8 oder 12 Tage im Sommer und viel mehr im Winter erfordern, setze man sich in Stand, um die Grünspan-Lasur darauf zu setzen, welches auf folgende Art geschieht:

Man reibe geschwind etwas Grünspan zu feinem Pulver auf dem Steine, oder einer matt geschliffenen sehr reinen Glastafel mit dem kleinen Läufer Nr. 4. Es zerreibt und pulverisirt sich sehr leicht.

Man halte seinen dicken Pinsel *) in Bereitschaft, ohne daß er mit Öhl getränkt ist, allein Niemand darf uns auch nur eine Secunde abhalten, denn diese Operation erfordert die allergrößte Geschwindigkeit, ohne welche man nicht Zeit genug hat, den Grünspan gleichförmig auszubreiten.

Man nehme Copaiva-Balsam **) und schönen weißen Mastixfirniß, welcher aus Terpenthinessenz ***) verfertigt ist, und vermische sehr schnell und mit zwei Touren des Läufers den Grünspan, indem man Copaiva-Balsam und Firniß zu gleichen Theilen hinzusetzt, allein die Farbe halte man nicht so dick, als zum Mahlen erforderlich seyn würde. Man häufe sie geschwind in der Mitte der Glastafel zusammen, damit sie sich nicht so geschwind vernimmt, und mit einem weichen, weißen und neuen Borstenpinsel streicht man die Lasur dreist und geschwind überall auf; man vermeide auf einer und derselben Stelle mit dem Pinsel oft vorwärts und rückwärts zu streichen, und fahre so lange damit fort, als der Firniß noch flüssig genug ist und sich leicht verbreiten läßt; trage auf einer Stelle nicht dicker auf, als auf der andern, und verbreite die Lasur gleichförmig sowohl über die Lichter als über die Schatten ohne den geringsten Unterschied, besonders aber eile man damit, denn man

*) Ein weicher Borstenpinsel, der am Ende noch sein spitzes Haar hat, ist dem Pinsel im Federkiel vorzuziehen. Man proportionirt seine Dicke nach dem Umfang der Lasur, die man zu machen hat, überhaupt aber darf man ihn nicht zu klein wählen.

**) Man verkauft den Copaiva-Balsam in allen Apotheken oder bei guten Droguisten. Man muß den weißesten wählen, und der so wenig zähe ist, als man ihn nur finden kann.

***) Wie der beste Gemählefirniß verfertigt wird, sehe man die 32ste Lection.

hat höchstens nur eine oder zwei Minuten Zeit, um die Lasur auszubreiten.

Es ist der Klugheit gemäß, nur sehr wenig Farbe zu dieser ersten Lasur zu nehmen, weil, wenn man eine zu große Quantität davon nimmt, dieser Fehler nicht verbessert werden könnte; das Grün würde zu dunkel werden, und auch dunkel bleiben. Wenn man aber vorsichtig dabei verfährt, so bleibt uns noch die Quelle, eine zweite Lage von Grünspan darüber zu tragen, wenn die erste Zeit gehabt hat sich zu verhärten, welches im Sommer nach einer Zeit von 24 Stunden geschieht.

Ich kann nicht genug erinnern, eine Partie, die man vor einigen Augenblicken verlassen hat, niemals wieder mit dem Borstenpinsel zu übergehen; dieser Firniß verdickt sich so schnell, daß die letzten Pinselstriche doppelt zu sehen seyn würden, und man könnte den Verdruß haben, seine Arbeit immer mehr zu verderben, je mehr man es zwingen wollte, sie zu verbessern. Es ist daher wesentlich nothwendig, stufenweise zu gehen, und seine Farbe nicht an einen Ort zu legen, wo man nicht die Absicht oder die nöthige Zeit hat, sie geschwind sehr gleichförmig auszubreiten.

Nichts gleicht dem Glanz dieser grünen Farben, die man durch dieses Mittel erhält, die Pfauenfedern sind nicht so lebhaft, auch nicht irgend ein kostbarer Stein von dieser Farbe. Allein, ich wiederhole es, daß die bezaubernde Wirkung blos auf dieser Lasur beruhet, denn man sieht leicht ein, daß sie das Grün blos modificirt.

Überall, wo der Mahler die Schönheit der Farbe durch gebrochene und abgedämpfte Töne hat abändern wollen, wie in den Schatten und Tiefen der Falten, erscheint das Grün nicht mehr sehr glänzend, weil der Grünspan fast so durchsichtig als Glas ist, allein in den Lichtern strahlt er in seinem vollen Glanze.

Diese Farbe, so gefährlich sie an und für sich selbst ist, verändert sich ganz und gar nicht, wenn man sie auf diese Art braucht; sie ist dergestalt in dem Copaiva-Balsam eingehüllt, daß sie sehr hart wird in dem Firniß, welcher im Augenblick trocknet, so daß die Luft nicht Zeit gewinnt ihn anzugreifen, mithin bleibt dieses schöne Grün unveränderlich. Ich habe die

ge-

gewisse Überzeugung davon, denn es ist länger als 15 Jahre, als ich mich dieses Mittels bei den sammtnen Meublen von Utrecht, bei Shawls und Atlassen bedient habe, und ich kann versichern, daß sie noch eben so glänzend sind, als am ersten Tage. Es ist sogar gefährlich, wenn man zu häufigen Gebrauch davon machen will, oder bei gar zu großen Partieen, weil der Glanz dieser Farbe alle übrigen tödtet.

Folgendes begegnete einem meiner Freunde, der es nicht abgewartet hatte, bis seine Mahlerei hinlänglich trocken war, ehe er die Lasur mit Grünspan darauf setzte. Das Sammetkleid, das er mit dieser Farbe lasirt hatte, bekam überall Risse; beides, der Copaiva-Balsam und der Firniß, welcher viel härter und stärker als die darunter befindliche Farbe war, zog dieselbe zusammen, dergestalt, daß man in den Tausenden von Rissen und Einschnitten die Leinwand bis auf den Grund erkannte. Dieses Beispiel lehrt, daß man sich nicht übereilen darf. Der Grünspan an und für sich selbst hat eine so kalte Tinte, daß, wenn man das untere nicht sehr gelb hielte, das Grün fast blau seyn und einen schneidenden unangenehmen Ton haben würde.

38. Grüner Lack.

Ich kenne den Namen nicht mit Gewißheit, den man gewöhnlich dem grünen Lack giebt, wovon ich jetzt reden will. Vielleicht ist es eben der, welchen man Laque de gaude (Waidlack) nennt.

Man hat mehrere grüne Lackfarben, die ich alle verwerfe. Die gegenwärtige kann man davon ausnehmen, denn sie hat ein lebhaftes und sehr leichtes Grün. Vor ungefähr 6 Jahren habe ich damit auf einer grünen Draperie eines meiner Gemählde lasirt und einen Versuch gemacht, denn ich würde es nicht gewagt haben, eine unbekannte Farbe auf ein Gemählde zu tragen, das mir anvertraut worden wäre. Sie hat sich bis jetzt ohne die geringste Veränderung erhalten. Sie ist von einer sehr lieblichen und lebhaften hellgrünen gelblichen Farbe.

Noch kann ich nicht entschieden über diese Farbe urtheilen, es ist noch nicht lange her, daß ich sie versucht habe; allein sie mag zum Lasiren gewisser Stoffe und grüner Bäume, die man

aufmuntern will, nützlich seyn. Sie kann auch den Blumenmahlern dienen, um das schöne Grün der Blätter in ihren Bouquets damit zu lasiren, und besonders diejenigen, durch welche das Tageslicht scheint und durchsichtig erhellet. Allein man muß keinen Mißbrauch davon machen, denn dem Glanze dieser Farbe, als Lasur, ist nicht zu trauen. Man müßte sie blos in Partieen von sehr kleiner Oberfläche anbringen, wenigstens muß die darunter befindliche Mahlerei schon harmonisch gebrochen seyn, damit dieser zu brillante Lack nur in einigen kleinen Stellen hervorglänzen kann, die, um diesen Effekt hervorzubringen, absichtlich berechnet und vorbereitet seyn müssen. Man kann sie nur mit fettem Öhl lasiren, und dies würde nicht so unbequem seyn, als die Lasur mit dem Grünspan, dessen im vorigen Artikel Erwähnung geschehen *).

Neue Beobachtungen in Bezug auf die bis jetzt angegebenen Farben.

Ich habe nicht verabsäumt, die besten Farben, ihre Dauer, auf welche man rechnen kann, den Gebrauch, den man davon machen muß, anzuzeigen, und zwar nach ihren besondern Eigenschaften, und nach Beschaffenheit des Werks, an welchem man arbeiten will. In der Folge werde ich eine gründliche Methode angeben, wie die Tinten der Palette gemischt werden, um die Fleischfarbe zu untermahlen, und alle Gegenstände, die das Fleisch umgeben. Ich werde diese Lection mit allen den schlechterdings nöthigen Anzeigen begleiten, um diese Palette mit Erfolg zu gebrauchen, und damit gut zu untermahlen.

Hierauf werde ich die Composition einer zweiten Palette angeben, viel vollständiger als die erste, die zur Vollendung der Carnation dienen soll u. s. w., hierauf werden ausführliche Zurechtweisungen folgen, wie man diese zweite Palette mit Verstand gebrauchen soll. Indessen kann man nicht erwarten, daß alles was gesagt und vorausgesehen werden muß, in einem Elementarwerk, von so wenig Umfang wie dieses, enthalten seyn könne, ich müßte befürchten, langweilig und unverständlich zu

*) Diesen Lack kauft man bei Bellot, rue de l'Arbre-sec, zu Paris und andern Orten.

werden. Allein ich darf dennoch hoffen, daß einsichtsvolle und eifrige Kunstfreunde, die mir mit einiger Aufmerksamkeit nachfolgen, viele Zweifel gelöst finden werden, um allein auf der ersten Bahn der Mahlerkunst weitere Fortschritte zu machen. Nach diesem Ziel suche ich eigentlich zu streben. Ich hoffe, daß man mir einige Ausdehnungen und Wiederholungen verzeihen wird, ich wollte lieber in diesen Fehler fallen, als wegen zu großer Kürze und Zurückhaltung nicht verstanden zu werden.

Nichts ist für einen jungen Mann oder einen Kunstfreund, der die Leitung eines guten Lehrers entbehren muß, verwickelter, als wenn er nicht weiß, wie er die Tinten seiner Palette einzurichten hat. Einige Schriftsteller haben davon gesprochen, aber so leicht und oberflächlich (wenigstens die, welche ich gelesen habe), daß das Wenige, was sie davon im Vorbeigehen gesagt haben, nicht hinreichend ist, um Jemanden, der in dieser Hinsicht gar keine Vorkenntnisse hat, zu leiten.

Die von mir angegebene Methode scheint mir so natürlich, daß sie keine Mühe verursachen wird, um sie zu befolgen. Die Tinten folgen nach allmähligen Abstufungen auf einander, so wie die Claves bei einem Pianoforte. Diese Palette ist übrigens für alle Bedürfnisse ergiebig genug. Der Eleve kann sich in sehr kurzer Zeit damit bekannt und vertraut machen.

Wenn der Schüler oder Anfänger in der Folge eine gewisse Praktik erlangt hat, so hat er Recht, wenn er es vorzieht, die Anzahl seiner Tinten zu vermindern und sie mit der Spitze des Pinsels auf der Palette macht. Er thut sehr wohl daran, besonders bei der Palette zum Beendigen, welche an gebrochenen Tinten am zahlreichsten und verwickeltsten ist. Allein ich rathe, daß er sich nicht zu bald diese Zeitersparniß zu Nutze mache, weil er mit der Stufenleiter der von mir angezeigten Tinten viel freier und sicherer mahlen wird. So ausgedehnt sie ist, wird sie dennoch kaum hinreichen, um alles auszuführen, was das Modell oder die Natur an Verschiedenheiten darbietet, weil er noch eine Menge kleiner Mischungen mit der Spitze des Pinsels wird machen müssen, indem er bald ein wenig von dieser, bald von einer andern nimmt, bis er genau diejenige trifft, die er nachahmen will. Allein es ist eben so wahr, daß es für einen Anfänger viel leichter seyn wird, jede Tinte zu componiren,

indem er bald auf seiner Palette diejenigen sieht, die sich denen, welche er wünscht, am meisten nähern, als wenn er allein und ohne Führer, mit ganzen Farben, die alle von der gesuchten verschieden sind, diesen Punkt erreichen will. Anstatt die Zeit zu ersparen, welche er der Anfertigung einer Palette mit etwas verschiedenen Farben gewidmet haben würde, verliert er unendlich mehr an derselben durch Bedenklichkeit und Aufsuchen seiner Tinten vermittelst der Spitze des Pinsels, und noch mehr, sie würden niemals die Reinheit und Frische haben, wie diejenigen, welche bereits alle schon gemacht sind.

(Man sehe die 17te Lection, wie eine Palette zum Anlegen gemacht wird, und nehme zugleich die 7te Kupfertafel über die Anordnung der Tinten zu Rathe.)

Ob ich gleich auf einer und derselben Palette in dieser Kupfertafel die Anordnung der Tinten für die Untermahlung, zugleich mit denen, welche zum Beendigen dienen, dargestellt habe, so ist dieses blos geschehen, um die Anfertigung einer zweiten Kupfertafel zu ersparen. Allein man erinnere sich, daß die Tinten einer jeden Palette allezeit am äußern Rand des Holzes aufgestellt seyn müssen, wie auf der Vollendungs-Palette, und daß mithin die Tinten auf der Palette der Untermahlung auf eben der Stelle rangirt seyn sollten, welche die Tinten der Vollendungs-Palette auf der 7ten Kupfertafel einnehmen.

Zweite Lection.

Von dem fetten Öhle oder Leinöhlfirniß, dessen Verfertigung und Gebrauch.

Es ist unschicklich, dieses Leinöhl, wenn es so zubereitet ist, wie wir es jetzt angeben werden, fettes Öhl zu nennen; es ist im Gegentheil von seinem Fette befreit, wodurch es die Trockenheit erhält und zugleich die trocknende Eigenschaft allen Farben mittheilt, welche damit angemacht werden. Ich vermuthe, daß die Benennung fettes Öhl von seiner zähen Eigenschaft herrührt und weil es viel zäher und dicker ist, als das Mohnöhl, dessen man sich gemeiniglich in der Öhlmahlerei bedient. Dieses Öhl von den Mohnkörnern führt selbst in der Mahlersprache einen andern Namen, man nennt es Nelkenöhl (huile d'oeillet), ein Name, der wahrscheinlich dadurch entstanden, weil der große Mohn mit der wahren Nelke Ähnlichkeit hat. Der wahre Name des fetten Öhls ist Trockenöhl, allein da es allgemein unter dem Namen fettes Öhl bekannt ist, so wollen wir bei dieser Benennung bleiben.

Recept zur Verfertigung des Trockenöhls.

„Man thue in einen ganz neuen und glasirten Topf 1 Loth „Silberglötte, Mennige 1 Loth, Umbra 1 Loth, Marienglas „1 Loth, im Ganzen auf 1 Pfund Öhl 4 Loth von diesen Ingre„dienzen. Dieses läßt man bei einem gelinden und egalen Feuer „kochen, damit das Öhl nicht schwarz werde. Wenn es aufwallt „und gäscht, muß man es abschäumen. Fängt der Schaum an „nachzulassen und wird er braun, so hat das Öhl genug ge„kocht, und ist von seiner Fettigkeit befreit. Die Ingredien„zen, die alsdann zum Theil ganz ausgeartet sind, lassen einen „Bodensatz zurück, in welchem sich eine Portion der schleimich„ten Materie des Öhls befindet, die sich mit den Ingredienzen „in Gestalt eines Pflasters vereinigt hat. Dieses so zubereitete

„und von allem schmierigen Wesen befreite Öhl läßt man ruhig „stehen, und wird während der Zeit der Ruhe immer klärer. „Je älter es wird, desto besser ist es; und so wird es zum Ge„brauch aufbewahrt."

Dieses Recept, welches ich wörtlich aus Watin's Staffirmahler abgeschrieben, ist mir vollkommen geglückt. Es ist wenn es gut gemacht ist, dergestalt trocknend, daß, wenn man die Flasche ohne Pfropf stehen läßt, sich nach ein paar Stunden auf der Oberfläche eine starke Haut bildet, obgleich die Luft nur durch einen engen Hals Zutritt gehabt. Man muß also diesen Firniß beständig zugestopft und an einem kühlen, vor der Sonne geschützten Ort aufbewahren.

Man mische das Trockenöhl niemals auf der Palette unter die Farben, denn nach Verlauf von zwei oder drei Stunden lassen sich die Farben nicht mehr behandeln und sind unbrauchbar. Es giebt nur einige Fälle, in welchen man zu den Tinten, welche man mit dem Spatel zubereitet, Trockenöhl setzen kann: dies geschieht bei Lasuren, welche beim Auftragen wenig Zeit wegnehmen, oder wenn man bei einem Grund, einem Terrain, oder einer großen Draperie, die man gern in kurzer Zeit fertig zu haben wünscht, das Trocknen beschleunigen will. Dies kann man auch bei dem Mahlen der Haare oder bei Meublen von dunkler Farbe thun, allein man setze nur ein Viertel oder höchstens ein Drittel von dem Trockenöhl zur Farbe, welches zu ihrer Trockenheit hinreichend ist.

Der Asphalt ist die einzige Farbe, welche ganz reines Trockenöhl zum Anmachen und Verarbeiten erfordert, sonst würde es nicht trocknen, daher verwerfe ich den Gebrauch dieser Farbe, wie ich schon in der ersten Lection erwähnt habe. Für alle übrige Farben, ausgenommen für den grünen Lack Nr. 38., muß man nur so viel hinzuthun, als eben recht ist, um das Trocknen zu befördern; und was die Tinten auf der Palette betrifft (und besonders die Fleischfarben), so muß man unter die braunen Farben, welche schlecht trocknen, nur so viel Trockenfirniß mischen, in so weit man auf dem Gemählde davon Gebrauch macht. Dies geschieht, indem man blos mit der Spitze des Pinsels etwas Firniß nimmt, um ihn in dem Augenblick mit der gewählten Tinte zu vermischen. Ehe man das Trockenöhl zum

Einmischen braucht, nehme man zuvor die Farbe und lege sie an das Ende oder gegen die Mitte der Palette, sonst würde man die kleinen Häuflein der Farben verderben, die sich nicht lange rein erhalten könnten.

Es ist der allgemeine Gebrauch, etwas Trockenöhl in einem blechernen Näpfchen zu haben, das man am Rande der Palette mit einer Feder befestigt. Zum Mahlen kleiner Sachen liebe ich diesen Gebrauch nicht, weil in dem weißen Blech das Öhl schnell austrocknet und sehr zähe wird. Verunreinigung kann übrigens nicht verhütet werden, indem man bestimmt mit einem Pinsel darein tunkt, der mehr oder weniger mit Farbe angefüllt ist.

Dieses Näpfchen ist sehr bequem für diejenigen, welche große Sachen mahlen; da es am Boden weiter und oberwärts viel enger ist, so läuft man nicht Gefahr Öhl zu verschütten, wenn man die Palette nachlässig hält, um so mehr, als dieses Näpfchen zwei bis drei Zoll hoch ist. Wenn ich aufgefordert würde, sehr große Leinwand zu bemahlen, so möchte ich dieses Näpfchen von Glas haben, um klar durchzusehen, dies würde auch nicht hindern, von weißem Blech eine Einfassung darum zu machen, um es an den Rand der Palette zu befestigen. Allein für kleine Gemählde ziehe ich ein kleines Näpfchen vor, das blos 7 bis 8 Linien tief ist. Man muß sich dieses von Glas, Porzellan oder Elfenbein anschaffen, um es leichter zu reinigen, und das Trockenöhl öfters zu wechseln, wenn man sieht, daß es anfängt dick zu werden. Dieses kleine Näpfchen befestige ich über dem Loche, wodurch man den Daumen steckt um die Palette zu halten. Auf dieser Stelle ist es gar nicht hinderlich, und bequem, das Öhl mit dem Pinsel zu schöpfen *). Ich mache es haltbar mit einem kleinen Kügelchen von weichem Wachs, welches kein anderes als gelbes Wachs ist, mit Baumöhl erweicht. Man läßt beides über der Flamme eines Lichts in einem Kartenblatt schmelzen, und wenn das Ganze flüssig ist, so setzt man ein wenig Farbenpulver, z. B. Zinnober, hinzu. Dies Näpfchen hält mit dem Wachs auf der Palette sehr gut,

*) Wegen des Näpfchens und alles dessen, was die Palette betrifft, sehe man die 7te Kupfertafel.

und um es zu reinigen, kann man es nach Belieben auf und davon thun, wenn die Palette gereiniget wird.

Bei der Zubereitung aller Farben, welche einen Zusatz von Trockenöhl erfordern, muß man so wenig Mohnöhl, als möglich, hinzuthun, sonst werden sie zu flüssig und trocknen schwer.

Man muß von dem Trockenöhl keinen Mißbrauch machen, weil es sehr unangenehme Krusten auf dem Gemählde bildet, wenn man zu viel darauf bringt, oder zu viele Lagen eine über die andere trägt. Überdies, wenn es zu dick ist, so kann es selbst nicht von Grund aus trocknen, weil die Oberfläche, welche sehr schnell trocknet, das Ausdünsten von unten verhindert, und daher kommt es, daß diese Stellen lange Zeit weich und klebrig bleiben. Im Winter muß man ein wenig mehr von dem Trockenöhl zusetzen, als im Sommer, und besonders zu den schwarzen und Lackfarben, allein überhaupt ist eine kleine Quantität zur Beförderung der Trockenheit hinlänglich, ausgenommen bei dem Lasiren, das etwas mehr erfordert. Viel weniger muß man zu den Grundirungen nehmen. (Über die Lasirung und Untermahlungen sehe man die 4te Lection.)

Überhaupt der sechste, ja sogar der achte Theil des Trockenöhls, in Verhältniß zu der Farbe, welche man in dem Augenblick des Mahlens anwendet, ist hinreichend, um bald genug entweder die Anlagen, oder die schattigen Tinten und die lebhaften Schatten der Carnation trocknend zu machen. Aus diesem Beispiel erkennt man, daß die Quantität, welche man mit der Spitze des Pinsels davon nehmen muß, wenn man die dunkeln Tinten des Fleisches macht, sehr unbeträchtlich seyn muß, weil sie zu der kleinen Quantität Farbe proportionirt seyn muß, die man von dem kleinen Haufen nimmt, um damit unten oder auf einem andern leeren Fleck der Palette eine Mischung zu machen.

Allein für die Lacke und reinen schwarzen Farben, so wie für die Cassseler und Köllnische Erde, und noch weniger für den Asphalt, würde dieses hinlänglich seyn.

Ich befürchte nicht, bei dem Gebrauch des Trockenöhls zu umständlich zu seyn und mich bei Kleinigkeiten aufzuhalten, weil ich beständig bemerkt habe, daß die Eleven es mißbrau-

chen, und ohne Bedenken zuviel davon nehmen, wodurch aber die Mahlerei beträchtlich nachschwärzt.

Niemals muß man Trockenöhl da hinzusetzen, wo schon Bleiweiß, Neaplergelb, oder irgend eine andre Farbe ist, die leicht ohne dieses Mittel trocknet. Niemals verbrauche man es weder zu den großen und schönen Lichtern der Carnation, noch zu der Wäsche oder zu Gewändern von lieblicher und heller Farbe. Es giebt nur einen oder zwei Fälle, in welchen man sich dieses erlauben kann: nicht zu den Fleischfarben, sondern blos zu gewissen lackartigen Draperieen, wenn man sie blos mit ganz reinem Lack lasirt; sobald aber etwas Weiß hinzukommt, wie bei der Untermahlung, so ist das Trockenöhl unnöthig. Man setze also dieses nicht hinzu, sonst wird die Rosenfarbe außerordentlich schmutzig. Was die übrigen Lasuren von sehr frischer Farbe betrifft, wie z. B. das helle Blau, das Lila und das röthliche Blau (Gris de lin), so würde der geringste Theil von einem braunen Öhl sie gelb machen, mithin bediene man sich des gebleichten Öhls*); allein die ganze Masse der Farbe, die zur Lasur dienen soll, muß mit diesem gebleichten Öhl ganz rein angemacht seyn, alsdann wird die Tinte der Lasur gleich bleiben, und ziemlich gut trocknen, obgleich nicht so geschwind als mit dem Trockenöhl. Niemals brauche man das letztere in den Lüften und zu den entfernten Aussichten; sie würden rein damit verdorben werden. Die Quantität Weiß, mit welchem dergleichen Farben für diese Gegenstände gemischt sind, ist übrigens hinreichend, daß sie ohne ein anderes Mittel trocknen können. Ohne Zusatz von Firniß trocknet der Zinnober schwer, aber nur alsdann, wenn man ihn rein braucht, oder mit Lacken und andern Farben, die wenig trocknen, vermischt. Sobald aber Weiß dazu kommt, so ist der Firniß überflüssig, es sey denn, daß man eine sehr leichte Lasur darüber legen wollte, und alsdann muß man ganz reines gebleichtes Öhl anwenden, ohne das geringste von dem ordinairen Mohnöhl.

*) Man sehe in der 9ten Lection den Artikel vom gebleichten Öhl und dessen Gebrauch. Dieses Öhl trocknet viel geschwinder als das gewöhnliche Mohnöhl, allein es ist etwas zähe.

Ob ich gleich oben erinnert habe, daß man niemals Trockenöhl in die Farbe mischen soll, die eine Mischung von Weiß enthält, so giebt es doch einige Fälle, in welchen es erlaubt ist, aber blos bei Dingen, wo man nicht zu befürchten hat, daß die Farbe sich dadurch verschlechtere, wie z. B. bei einer schwarzen Draperie, dem Dunkelblau, oder Braun. Wenn in den beiden erstern, besonders in den Lichtern, Weiß vorkommt, so kann man dennoch etwas Trockenöhl dazu mischen, weil dieses Farben sind, bei welchen man nicht Gefahr läuft, daß sie sich verschlechtern werden. Eben dieses kann man von dem Grün, Landschaften, oder Draperieen auf den ersten Grundflächen sagen, sowie von gewissen Tinten der Felsen oder der Gemäuer, in welchen eine bräunliche Tinte nichts verdirbt. Ich will bei diesem Gegenstande nicht weiter ins Detail gehen; wenn man von alle dem etwas Praktik erlangt hat, so wird man leicht die Farben und die Fälle kennen lernen, in welchen man entweder zu viel, oder sehr wenig, oder gar kein Trockenöhl hinzusetzen muß, nur sey man wohl überzeugt, daß es besser ist, in den Fehler zu verfallen, daß man zu wenig davon genommen, als wenn man in Übermaaß sich dessen bedient hat.

Man übersieht endlich in der Namenliste der Farben mit einem Blick, zu welchen Farben Firniß erforderlich ist, wenn man sie ohne Weiß oder eine andere Farbe verbraucht, die zum Trocknen beiträgt. Man hat gesehen, daß die Schmalte auch ein starkes Trockenmittel ist.

Dritte Lection.

Methode, um die Farben in Blasen aufzubewahren.

Ich setze voraus, daß die Farbe vollkommen gut in Öhl und zur gehörigen Dicke abgerieben ist, und es wird nicht unnütz seyn, von dem Grade der Stärke ein Beispiel zu geben, denn es ist sehr nöthig, daß die Farbe weder zu steif noch zu flüssig sey. Der letztere Fehler ist noch mehr zu vermeiden, als der erstere, denn außer dem, daß man mit einer zu flüssigen Farbe nicht gut mahlen kann, werden alle Farben durch das überflüssige Öhl verdorben, ja was noch mehr ist, sie werden in der Zeit, als sie trocknen müssen, ganz verstäubt. Sollten hingegen die Farben zu steif seyn, so darf man nur in dem Augenblick, da man sie auf die Palette bringt, etwas Öhl hinzusetzen. Dieses kann bei den zu flüssigen Farben nicht geschehen, und man sieht sich wohl gar zu der weitläuftigen und unangenehmen Mühe genöthigt, trockne, fein geriebne Farbe von gleicher Art hinzu zu setzen; denn sonst würde sie schmierig und unangenehm zu verarbeiten seyn, weil das eine Zeitlang in den Blasen mit den Farben verschlossene Öhl mehr oder weniger ranzig wird.

Um also einen richtigen Begriff von dem Grad der Stärke zu geben, welchen man den Farben geben muß, will ich einen Gegenstand als Beispiel anführen. Ich werde mich nicht sehr irren, wenn ich den Grad der Steifheit annehme, welchen die frische Butter gemeiniglich in einem temperirten Klima hat, wie z. B. in Paris. Die Farbe muß nicht laufen können, aber sie darf auch nicht weder dem Haar- noch Borstenpinsel widerstehen, wenn man davon etwas auf die Palette nimmt. Ohne steif zu seyn, muß man die Farbe anhäufeln können, ohne daß sie von selbst läuft, man mag die Palette hängen lassen, schief oder umgekehrt halten, und wenn man, mit dem Spatel, einer kleinen

Nuß groß nimmt, so darf sie nicht von selbst davon herabfallen. Sie muß so steif und fest seyn, daß, wenn man den Spatel mit der scharfen Kante schief hält, die Farbe nicht durch ihre eigene Schwere herabfällt, ohne an die Rückseite des Spatels*) zu klopfen oder zu schütteln, wie man bei dem Reiben der Wasserfarbe zu thun pflegt, wenn man Zeltlein machen will.

Soll die Farbe diesen Grad der Steifheit erhalten, so muß man gleich Anfangs bei Vereinigung mit dem Öhl, bei dem Reiben oder bei dem Anmachen mit bloßem Pulver, etwas Mühe anwenden, um die Reibkeile hin und her zu bewegen, oder den Spatel, wenn es solche Farben sind, die man nicht reibt, wie z. B. der Zinnober ꝛc. Zu dem Ende tröpfelt man nur immer wenig Öhl hinzu, und nach und nach etwas wenig mehr, je nachdem man es für nöthig erachtet. Diese Vorsicht muß streng beobachtet werden, denn ohne dieselbe wird man immer seine Farben zu sehr anfeuchten. Im Anfang scheinen sie zu steif oder zu trocken zu seyn; allein wenn einige Umläufe mit dem Laufer geschehen sind, so befinden sie sich auf dem rechten Punkt, weil das Öhl sich immer mehr in alle Theilchen der Farbe einsauget**).

---

*) Der Spatel ist eine Art Messer von weißem Horn, gemeiniglich ganz aus einem Stück, oder so, daß man es nach Belieben in einen Stiel fassen kann. Die große Figur X muß ungefähr 12 Zoll Länge und 2 Zoll Breite haben. Am obern Ende ist er ungefähr drei Linien dick, von da wird die Stärke bis zum andern Ende allmählig schwächer, und wird so dünn, wie eine Spielkarte. Die Stelle, mit welcher man die Farben aufnimmt, muß scharf und schräg abgeschnitten seyn. Man muß den Spatel selbst zubereiten, und erhält ihn blos roh im Zuschnitt. Dazu gebraucht man zuerst die Feile, und vollendet das Werk durch Schaben mit Glas, oder mit Sandstein und Öhl. Man könnte zwar eben so gut Wasser brauchen, allein dadurch wird das Horn gekrümmt. Gut zurecht gemachte Spatel, welche die Farbe rein aufnehmen, sind sehr angenehm. Der kleine Spatel muß viel dünner und biegsamer seyn als der große, übrigens ist er ihm in der Gestalt gleich, doch muß er hinlänglich stark seyn, um die Farbe damit zerdrücken zu können.

Man sehe die Zeichnung von dem Spatel oder Farbenmesser auf Tafel 2. Fig. X und Y. Den Namen Spatel behalte ich der Kürze wegen bei. Man thut wohl, zwei dergleichen zu haben; einen kleinen für die Bereitung der Palette, und einen großen, um bei dem Reiben die Farbe aufzuheben.

**) Man sehe die 4te und folgende Lectionen über das Schlemmen und Reiben der Farben, sowohl in Öhl als Wasser, woselbst man auch alles Werkzeug und Einrichtungen zur Erleichterung der Arbeit wird beschrieben finden.

Angenommen, daß unser Farbensatz ganz gerieben und zur Aufbewahrung in der Blase fertig ist, so hat man Schweinsblase zur Hand, die weder zu hart noch zu dick ist, und die man ganz aufgeblasen und trocken kauft, damit sie gut ausgedehnt bleibt. Man kann auch, um die ganz kleinen Blasen zu machen, Stücke vom großen Darm gebrauchen, der viel geschmeidiger ist, aber diese bersten leicht. Von einer solchen Blase schneidet man ein etwas rundes Stück ab, und in der nebenstehenden Schüssel mit reinem Wasser wäscht und erweicht man sie, jedoch mit der großen Vorsicht, daß man die innere Seite der Blase nicht verwechselt, denn diese ist es, worin die Farbe aufbewahrt werden muß, indem die Fettigkeit der äußern Seite sie verderben würde. Man muß die Blase nicht vorher einweichen, sondern nur in dem Augenblick ins Wasser tauchen, wo alle Farbe so weit fertig ist, um darin verwahrt zu werden, sonst würde das Stück Blase anschwellen und wieder in sich zusammenziehen. Man darf sie nur im Wasser ein wenig mit den Fingern reiben, um sie zu waschen, besonders auf der guten innern Seite. Dies dauert längstens eine Minute, alsdann nimmt man sie heraus, drückt das Wasser mit der Hand kräftig aus, und bemerkt allezeit die innere Seite, welche die Farbe aufnehmen soll. Auf dem Tische ist 6- oder 8fach zusammengelegte Leinwand in Bereitschaft, auf welche man das Stück Blase zum Abtrocknen legt, so, daß die innere Seite auswärts kommt. Mit einem andern kleinen Stückchen feiner Leinwand, woraus man einen Ballen macht, trocknet man die innere Seite wohl ab, jedoch so, daß man blos darauf tupft, ohne beim Abtrocknen hin und her zu wischen, weil dadurch die Blase verdorben und von der feinen Haut Theilchen losgerissen werden könnten. Man tupft also nur schwach und behutsam, und wenn der Ballen zu naß scheint, so wechselt man mit der Leinwand, bis auf der Blase kein Wasser mehr ist, und sie blos geschmeidig bleibt.

Um ohne Schwierigkeit alle Farbe einzuhüllen, muß das Stück Blase groß genug seyn. Es sey z. B. der Farbensatz, rund zusammengehäuft, so wie er in der Blase seyn wird, so groß als eine Nuß, so muß das Stück so groß seyn, als der Durchmesser der Farbe 5 Mal genommen, so, daß wenn sie in

die Mitte kommt, auf den Seiten 2 Durchmesser bleiben, um die Blase binden zu können.

Wenn die Blase noch weich und ohne äußere Nässe ist, muß sie auf dem Tisch ausgebreitet werden. Mit dem großen Spatel nimmt man auf einmal den Farbensatz zusammen, und legt ihn in die Mitte der Blase, ohne ihn auszubreiten, und an einer Ecke oder mit einem kleinen Stab erschüttert man nur leicht die Rückseite des Spatels, damit der ganze Farbenbündel auf einmal herabfalle. Alle Überbleibsel der Farbe auf dem Stein und auf dem Spatel werden gesammelt und alles wieder mit Geschick unter einem spitzen Winkel mit dem Spatel aufgehoben, indem man ihn etwas erschüttert, damit die Farbe gerade auf den größern Haufen herabfällt. Ist noch etwas Weniges übrig geblieben, das des Aufhebens werth ist, so sammle man es von neuem unter einem sehr spitzen Winkel, um es noch abzuschütteln; ist es aber nicht schwer genug zum Herabfallen, so verwische man es auf der Blase selbst so nahe als möglich gegen die Mitte derselben.

Das Einhüllen der Farbe geschieht, indem man sie in zwei gleiche Theile zusammenlegt, in Gestalt eines Buches. Die Enden der Blase werden, ohne die Farbe zu drücken, mit den Händen fest gehalten, damit die Farbe weder rechts noch links austreten kann.

Jetzt stellt man sich gegen das Tageslicht, und hält die Blase quer vor die Augen, um das Farbenpacket zu erkennen; die beiden Seiten werden allmählig mehr zusammengedrückt, aber nicht an dem Ort der Farbe selbst, sondern blos rings herum, um sie noch besser in einen Haufen zu vereinigen, besonders aber, damit keine eingeschlossene Luft zurückbleibt. Zu dem Ende bringt man den Daumen und Zeigefinger mit sammt den Nägeln immer näher gegen die Mitte, so daß die beiden Seiten der Blase gleichsam wie auf einander geklebt sind; allein oberwärts und in der Mitte läßt man für den Ausgang der Luft eine kleine Öffnung. Ist dieses geschehen, so faltet man die Blase ganz oben zusammen, wie der Obertheil einer Börse oder eines Sacks, und bindet ihn mit einem groben Faden fünf oder sechs Mal sehr fest zusammen, indem man der Farbe immer näher wickelt, und zuletzt mit 2 oder 3 Knoten das Ganze fest macht.

So weit oberwärts das Zubinden geschehen ist, bleibt noch ziemlich viel Blase übrig, weil alles wie ein oberwärts zugebundener Sack sich an diesem Ort angehäuft hat. Dieses muß man noch nicht abschneiden, sondern öffnen und entwickeln, indem man es bis an den Ort des Verbandes ein wenig ziehet, wodurch eine trichterförmige Gestalt entsteht. Jetzt erkennt man das Ende oder die längste Seite der überstehenden Blase. Dieses Stück behält man bei mit seiner ganzen Länge und einem Zoll oder 5 Linien Breite. Alles übrige wird einen halben Zoll oberwärts des Zusammenschnürens mit der Scheere abgeschnitten, und mit dem zurückbehaltenen Ende der Blase wird der ganz abgeschnittene Theil so eingehüllt und ganz über den ersten Verband rings herum verdeckt, so wie man einen Knopf umwickelt. Um die erstere Einhüllung mehr zu verwahren, ist diese zweite sehr nöthig; denn es geschieht sehr oft, daß aus der Blase oberwärts die Farbe dringt, wenn man aus der Öffnung derselben unterwärts Farbe auf die Palette ausdrücken will. Dieser Fehler wird durch die letztere Einhüllung, die mit Zwirn mehrmals sehr fest umwickelt ist, vermieden, so, daß die Farbe nur durch die Öffnung, die man unterwärts gemacht hat, dringen, und keinen andern Ausgang finden kann.

Will man Farbe aus der Blase drücken, so muß dieses allezeit oberwärts geschehen; da, wo der Verband anfängt, und je nachdem die Farbe weniger wird, geht man allezeit etwas tiefer herunter. Wenn man ohne Unterschied überall etwas ausdrückt, so drängt man die Farbe nach oben gegen den Verband, der schon leer ist, und worin die Farbe entweder zusammentrocknet oder zum Zerplatzen der Blase Gelegenheit giebt.

Die meisten Mahler durchstechen ihre Blasen mit einem Nagel: eine Methode, die mir nicht gefällt. Zwei Mängel sind es, welche daraus entstehen: man läßt den Nagel in dem Loche stecken, damit es sich nicht wieder verschließt; in diesem Falle kann das Eisen sich mit der Farbe verbinden und diese umändern, ja selbst wenn keine Verbindung eintritt, so giebt die bloße Berührung zum Trocknen der Farbe Gelegenheit. Folgendes Verfahren ziehe ich vor.

Gerade unter der Blase mache ich einen Einschnitt wie ein Kreuz, so, daß jede Spalte ungefähr 2 Linien beträgt; so hat

die Farbe einen hinlänglich breiten Ausweg, wenn man die Blase drückt; legt man sie aber wieder auf ihren Boden, so verschließen die 4 Klaffen des Kreuzes die Öffnung hinlänglich, so, daß fast gar keine äußere Luft hinzukommen kann. Zwar wenn man die Blase in einigen Tagen nicht wieder berührt, so trocknen die Ränder besonders bei dem Weißen an, und schließen sich vollkommen; allein mit einem Federmesser öffnet man den nämlichen Einschnitt leicht von neuem, wenn man nur einige Vorsicht und Geschicklichkeit anwendet. Diese kleine Sorgfalt sey denjenigen empfohlen, welche ihre Farben lange erhalten wollen.

Dies wären also Weitläuftigkeiten genug, einige möchten sogar kleinlich erscheinen; allein der Mahler muß alle diese Dinge kennen, damit er sie durch Andere verfertigen, und ob sie gut gemacht, beurtheilen, oder nöthigen Falls selbst machen kann. Man erinnere sich übrigens daran, daß ich hauptsächlich für solche Personen schreibe, welche in ihrer Lage und Abgesondertheit die zur Mahlerei nothwendigen Dinge sich nicht selbst verschaffen können. Hoffentlich werden es mir mehrere Dank wissen, daß ich bei nothwendigen Kleinigkeiten verweilt und sie mit Mühe zusammengetragen habe.

Weil man die weiße Farbe am meisten braucht, so ist auch hiervon eine viel größere Blase nöthig, als von den übrigen; es ist sogar gut, allezeit zwei dergleichen zu haben, damit es nicht mitten in der Arbeit daran fehlt, was sehr nachtheilig seyn könnte, besonders wenn man einen Himmel oder andere große Particen mahlt. Nach der Größe der Arbeit und nach der Fläche der Leinwand, die man zu decken hat, bestimmt man den Umfang der Blasen, in Verhältniß mit der Farbe, welche man zu verbrauchen gedenkt. (Man sehe eine Blase mit Weiß von mittelmäßiger Stärke und in natürlicher Größe auf Tafel 1. Fig. M.)

Man braucht auch ziemlich große Blasen von gelbem Ocher. Die Lack- und Zinnoberfarben verwahrt man nicht gern in Blasen, sondern besser in trocknem Pulver, die man nicht eher mit Öhl anmacht, bis man eine Palette zurichtet und zu mahlen bereit ist, weil diese Farben sich leicht verdicken. Auch einige kostbare Farben, wie das Ultramarin, das Indische Gelb, und andere, die man selten braucht, werden auf diese Art behandelt.

Sollte

Sollte man aber täglich und lange Zeit hinter einander mahlen, so wird es bequemer seyn, sie in Blasen zu verwahren, besonders das Ultramarin.

Um die Blasen gut und so lange Zeit frisch zu erhalten, als möglich ist, besonders die, welche man doppelt und dreifach hat, so verwahre man sie nicht ohne Unterschied in dem gewöhnlichen Farbekasten, oder an einem solchen Orte, wo sie leicht eintrocknen könnten, sondern in einer kleinen, wohl verschlossenen, hölzernen Büchse, und diese wiederum in einer andern. Es ist nicht gut, wenn man Büchsen von Weißblech dazu gebraucht: denn diese befördern das Trocknen der Farben. Diese doppelten Büchsen von Holz verwahre man an einem trocknen und schattigen Orte, wo weder Luft noch Licht hinzukommen kann. Hat man einen starken Vorrath von zubereiteten Blasen, die man nicht sogleich verarbeiten kann, so ist folgende Art, sie auf ein, zwei oder drei Jahre aufzubewahren, die allersicherste. Man lege sie insgesammt in einen wohl glasurten Topf und überschütte sie dergestalt mit Nußöhl, daß die Blasen wenigstens zwei Zoll hoch damit bedeckt sind *). Den Topf decke man zu, und setze ihn ins Kühle, oder auch in den Keller, und besonders in den Schatten. Allein dieses Verfahren ist nur bei Blasen anwendbar, die noch nicht aufgestochen, auch nicht bei solchen, die schlecht zusammengebunden sind, weil alsdann das Öhl leicht eindringen kann. Ich empfehle um deßwillen den Gebrauch des Nußöhls, mit welchem man, wenn es sehr schön und hell ist, mahlen kann, und sollte davon etwas in die Blasen dringen, so sind sie deßhalb nicht zu verwerfen. Allein mit Olivenöhl, welches niemals trocknet, würde die Farbe schlechterdings verloren seyn.

Niemals setze man seine Farben unter Wasser, noch in den Keller an einen feuchten Ort. Sie verderben sehr bald, die Blase wird zersetzt, platzt, und die Farbe ist verloren.

Sehr viele Mahler setzen die Überbleibsel der Palette auf einen Teller unter Wasser. Dies ist gut für Weiß und einige Farben, die mehr Verwandtschaft mit dem Öhl als mit dem

*) Um auf diese Art die Blasen in Nußöhl zu verwahren, so müssen sie vorher alle in eine große Blase eingeschlossen, und diese muß selbst vollkommen gut zugebunden seyn, damit das Öhl im Topfe keinen Zutritt zu den Blasen selbst hat.

Wasser haben. Allein dies findet bei dem Ocher, Ultramarin, Schmalte ꝛc. nicht Statt, denn diese trennen sich vom Öhl, um sich mit dem Wasser zu verbinden, so, daß sie den andern Tag alle zersetzt und zu nichts mehr tauglich sind.

Wenn man noch brauchbare Überbleibsel einer Palette nicht für verloren geben und noch benutzen will, so übertrage man sie sorgfältig und reinlich auf ein anderes Palettеholz, und man wird sie noch den andern Tag ziemlich gut finden. Sollten aber einige Farben auf ihrer Oberfläche schon ein Häutchen haben, so darf man sie nur behutsam mit dem Spatel abnehmen; das Untere wird noch sehr gut seyn, wenn es nicht darauf ankommt, einen Himmel, Carnation u. dgl. zu mahlen. Ist es aber Winter, so kann man sogar zwei oder drei Tage hinter einander alles damit arbeiten. Um indessen in seiner Sache recht sicher zu gehen, so rathe ich Folgendes, was ich selbst zu thun pflege. Ich verwahre meine Palette nicht in dem Mahlerkasten, wie gemeiniglich geschieht, denn sie erhält sich darin nicht sehr frisch, auch geschieht es bei dem Hin- und Weglegen in ihr Behältniß, daß man an die kleinen Farbenpackete streift, die öfters von obenher das Holz des Kastens berühren, und wodurch alle Tinten in Verwirrung gerathen. Ich habe allezeit einen hölzernen Kasten zur Seite, der etwas größer als meine Palette ist, und fast eben die Form hat. Er hat in der Höhe ungefähr 15 Linien leeren Raum, und kann wie eine Tabakdose mit Scharnieren geöffnet werden. Hierin verschließe ich meine Palette, wenn ich sie nicht mehr brauche. Er kann nach Belieben verschlossen werden, daß kein Staub hereinfällt, und die Tinten können nicht in Unordnung gerathen. Wenn ich die Palette bis zum andern Tag frisch erhalten, und die Mühe, eine neue zu bereiten, ersparen will, so habe ich einen andern Kasten von weißem Blech, so groß, daß der hölzerne Kasten darein paßt, und dieser hat auch Scharniere und eben die Form, als der vorige. Wenn meine Palette in dem hölzernen Kasten eingeschlossen ist, so kommt sie mit dem blechernen Kasten in gar keine Berührung. Den letztern umwickle ich mit sehr nasser, grober Leinwand, dergestalt, daß aller Zutritt der äußern Luft gehemmt ist, und so lasse ich ihn bis zum andern Tage im Keller auf die Erde setzen, da ich denn meine Palette eben so frisch, wie den Abend vorher,

wiederfinde. Wollte man mich eines Widerspruchs beschuldigen, weil ich die Näſſe und das weiße Eisenblech verworfen habe, so erwiedere ich, daß in diesem Fall weder das eine noch das andere die Farben berührt, weil meine Palette sich in dem erstern hölzernen befindet. Ich brauche also blos den blechernen Kasten, um ihn ohne Nachtheil in naſſe Lappen einzuhüllen, weil die Feuchtigkeit nicht durch das Blech dringt, mithin die äußere Luft abhält, und die Farben frisch bleiben.

Die naß gemachte Leinwand (welche nur Packtuch zu seyn braucht) muß um die blecherne Kiste rings herum gehen, und drei bis vier Mal über einander gewickelt seyn. Den andern Tag wird die blecherne Kiste abgetrocknet, nachdem man sie entblößt und die hölzerne Kiste mit der eingeschloſſenen Palette herausgenommen hat.

Indeſſen muß man doch die Sparsamkeit mit der Farbe nicht zu weit treiben und zu lange damit anhalten. Es giebt einen gewiſſen Punkt, da die Farben, wenn sie sich nicht mehr gut verarbeiten laſſen, schlechte Arbeit liefern, so, daß zu ihrer Behandlung mehr Zeit erforderlich ist, als zur Anfertigung einer neuen Palette. Das Abschaben und Reinigen einer Palette muß einem nicht zu sehr am Herzen liegen. Für die Aufbewahrung der Farben sind im Sommer $1\frac{1}{2}$ oder längstens 2 Tage der äußerste Termin, und 3 bis 4 Tage im Winter, mit der Voraussetzung, daß die eben jetzt beschriebene Vorsicht angewandt worden ist. Übrigens giebt es einige Haupt- und urspriingliche Farben, welche sich länger frisch erhalten können, als andere; dergleichen sind die schwarzen, die dunkelbraunen, die Lacke und das Ultramarin. Ob sie noch in gutem Zustande sind, um sie für die neue Palette aufzuheben und überzutragen, hängt von unserer Beurtheilung ab. Die Zinnober trocknen auch sehr langsam; allein wenn die Häuflein von dieser Farbe nicht sehr beträchtlich sind, und nur eine sehr kleine Quantität davon übrig bleibt, so nehme man sie ganz ab, und mache eine ganz neue Palette. Nur das reine Ultramarin, das nicht mit Weiß oder irgend einer andern Farbe vermischt ist, werfe man niemals weg. Man hebe es ab, lege es in ein Stück reines Papier, und nach Verlauf einiger Jahre ist es noch zu Schattenpartieen brauchbar, indem man es bei offenem Feuer in einem

Tiegel ausglühet. Es können zwar noch einige Spuren von verbranntem Öhl darin zurückgeblieben seyn, allein wenn man sie in warmem Wasser gut wäscht und nachher austrocknet, so wird es noch zu vielen Dingen brauchbar seyn.

Um auf den Hauptgegenstand zurückzukommen, so habe ich nur noch ein Wort hinzuzufügen, indem ich den Anfängern den Rath ertheile, auf alle ihre Blasen eine Etikette zu setzen, mit dem Namen der Farbe, auf einem sehr kleinen Streifen Papier, das man an den Stumpf der Blase befestigt, um sie leicht wieder zu erkennen. Hat man Übung genug gehabt, so ist dies nach Verlauf einiger Monate unnöthig, und ist man einen Augenblick zweifelhaft, so kann man sich leicht dadurch überzeugen, wenn man mit sehr wenig Farbe den Nagel des Daumens bestreicht.

Vierte Lection.

Verfahren, um die rohen Farben zu schlemmen.

Die Kaufleute oder Farbenfabrikanten schlemmen die Farben in großen hölzernen Kasten oder Fässern, in welche Centner hineingehen. In verschiedener Höhe werden zwei Hähne angebracht zum Ablauf des ersten Wassers, auf welchem alle leichte Körper schwimmen. Ein anderer, welcher viel niedriger ist, dient zur Absonderung der guten Farbe von dem Bodensatz, der mit Steinen und andern schweren Körpern angefüllt ist. Da hier nicht von Leitung einer Fabrik die Rede ist, sondern von dem Schlemmen der nöthigen Farben zum Gebrauch für eine einzelne Person, so werde ich mich bei der Anzeige auf das beschränken, was ich selbst für mich in Ausübung gebracht.

Wenn man Ocher kauft *), besonders hellgelben und hellrothen, welcher viele Steine und Unreinigkeiten enthält, so ist es unerläßlich, daß er vor dem Reiben geschlemmt werde, denn sonst würde die Farbe nicht allein schmutzig ausfallen, sondern auch wegen der vielen darin befindlichen Sand- und Kieselsteine schwer zu reiben seyn.

Man nehme ein starkes Rollholz von 2 bis 3 Zoll im Durchmesser und ungefähr 18 bis 20 Zoll Länge. Das Packet mit dem Ocher wird in starkes Papier eingewickelt, auf einen Tisch gelegt und mit einigen Stößen in Stücke geschlagen, alsdann stark gequetscht, indem man das Rollholz hin und her bewegt, bis der Ocher zermalmt und wie grober Sand zu Pulver gemacht ist. Hierauf wird die Papierhülle abgenommen und ein Theil von diesem Pulver auf dem Reibstein ausgebreitet.

*) Man wähle nur solche Ocher, die sehr rein, ohne Steinadern und schön gelb oder roth sind. Unter hellrothem Ocher versteht man den gebrannten hellen Ocher. Der dunkle rothe Ocher oder das Rothbraun ist eine Calcination des gemeinen Ochers in einem eisernen Tiegel bei offenem Feuer.

Man kann davon ein Viertel, die Hälfte, mehr oder weniger nehmen, je nachdem man viel oder wenig zerstoßen hat, und die Größe des Reibsteins es gestattet. Auf einen Stein von 4 Quadratfuß ist $\frac{1}{4}$ Pfund auf einmal hinlänglich. Ist dieses Pulver etwas ausgebreitet, so nimmt man statt des hölzernen Rollholzes, das man vorher gebraucht, eine gewöhnliche Glasflasche, die man über die Farbe rollt, um sie in noch feineres Pulver zu verwandeln. Man nehme sich aber in Acht, nicht zu stark darauf zu drücken, um auf den harten und spitzigen Steinen nicht das Glas zu zerbrechen, oder wohl gar die Steine mit der guten Farbe zugleich zu zerquetschen. Findet man während dieser ersten Vorbereitungen hier und da kleine Steinchen, so nehme man sie gleich heraus, weil zu besorgen ist, daß die Flasche, welche von schwarzgrünem Glas und cylindrischer oder ähnlicher Form seyn muß, leicht dadurch zerbrechen könnte.

Hierauf nehme man drei große ordinair glasürte Schüsseln mit einem Schnabel zum Ablauf des Wassers, schütte in die größte von den dreien den gepulverten Ocher und schütte Quellwasser darauf bis einen Zoll hoch vom Rande. Mit einem kleinen reinlichen Stock wird einer Minute lang die Farbe bewegt und aufgerührt, um alle oben schwimmenden Körper abzusondern. Man läßt die Farbe so lange ruhig stehen, bis sie sich ganz gesetzt hat und das darüber stehende Wasser hell erscheint, alsdann gießt man das darüber stehende Wasser mit allen darauf schwimmenden Unreinigkeiten behutsam ab, jedoch ohne die Farbe mit laufen zu lassen, denn die oberwärts bleibende ist die beste. Dies ist sehr leicht, wenn man sich dabei in Acht nimmt, denn es ist nicht nöthig alles Wasser davon ablaufen zu lassen, und alle oben schwimmende Körper, wie Stroh, Holz, Haare ꝛc. fließen leicht mit dem ersten Wasser von selbst ab. Wird man noch zu große Stücke Ocher gewahr, so zerquetsche man sie in der Schüssel mit dem Ende des Rollholzes. Diese erste Schlemme wiederhole man zwei bis drei Mal, bis die Oberfläche des Wassers hell und klar bleibt, welches nach 8 oder 12 Minuten geschieht. Hierauf trübe und rühre man die Farbe von neuem sehr stark und lebhaft mit hinlänglichem Wasser, so daß es ungefähr einen Zoll weit vom Rande entfernt steht. Während alle Farbe im Wasser gleichsam schwebend ist, so gießt man

sie in die zweite Terrine *), ohne diesmal länger als $\frac{1}{4}$ Minute zu warten. Man läßt alle Farbe ablaufen, ausgenommen den Grund, welcher das Gröbste enthält, nebst den Steinen, die sich auf den Boden des Gefäßes gesetzt haben. In die erstere Terrine schüttet man frisches Wasser, rührt den Bodensatz von neuem, und gießt das Wasser, ehe es sich abklärt, in die dritte Schüssel, jedoch mit Vorsicht, damit die kleinen Steine im Grunde nicht mit der guten Farbe zugleich entrinnen. Hierauf gießt man das Wasser, welches hell geworden, von der zweiten Schüssel ab, und zwar auf den Bodensatz der ersten, ohne die Farbe mitzunehmen. Endlich wiederholt man ein bis fünf Mal, nach und nach diese Operation, bis man auf dem Boden der ersten Vase blos ein grobes Sediment mit Sand und Steinen sieht. Indessen muß man die Operation, nicht zu weit treiben, denn die Farbe ist wohlfeil genug, daß es nicht der Mühe lohnt, alles zu sammeln, selbst mit Gefahr sie zu verderben, mithin werfe man alles das ganz weg, was von keiner Bedeutung zu seyn scheint.

Bis aller Ocher sich gesetzt hat, und das darüber stehende Wasser so klar wie von der Quelle ist, lasse man die Schüsseln ruhig stehen. Nachdem man vorläufig den steinichten Bodensatz weggeworfen, und die Schüssel sorgfältig ausgewaschen, so gießt man in diese erste reine leere Schüssel alle gute Farbe. Da sie aber nicht groß genug seyn würde, um auch das Wasser von den beiden andern aufzunehmen, so sorge man dafür, daß ein großer Theil ohne Verlust der Farbe in ein anderes Gefäß gegossen werde. Sieht man, daß die erste Schüssel das Ganze fassen kann, so gießt man die beiden andern nach einander hinzu, und mischt das Ganze in der ersten Schüssel zusammen. Alle Farbe mit dem Wasser wird nun mit dem kleinen Stock nochmals umgerührt, damit die wenigen noch etwa übrig gebliebenen kleinen Steinchen sich zu Boden setzen, alsdann läßt man

*) Diese Schüsseln müssen am Rande eine Art von Schnabel haben, damit das Wasser nicht an den Seiten herunter laufen kann. Sie müssen 18 oder 20 Zoll im Durchmesser, und ungefähr 6 Zoll Tiefe haben, auch ganz neu und niemals gebraucht seyn, am wenigsten zu fettigen Sachen.

das Ganze sich so lange setzen, bis das Wasser wieder vollkommen klar wird.

Hierauf gießt man alles Wasser sehr behutsam ab, und hält bisweilen still, wenn man auf den Punkt kommt, wo die Oberfläche der feinsten Farbe mit dem Wasser fortschwimmen will. Nun läßt man das Gefäß ein wenig ruhen, und pumpt mit einer kleinen Spritze das noch übrig gebliebene klare Wasser behutsam ab, jedoch nicht bis auf das äußerste.

Ist dieses geschehen, so ist die Farbe sehr gut geschlemmt, und darf nicht mehr in Bewegung gesetzt werden. Jetzt läßt man die Farbe an der Sonne oder an einem warmen Ofen, gegen Staub verwahrt, trocken werden. Wenn sie keine Feuchtigkeit mehr enthält, so wird sie Risse bekommen und bersten, wie gewisses Erdreich im Sommer.

Man hebt nun vorsichtig den Ocher ab, ohne die verschiedenen Stücke zu zerbrechen, die durch das Austrocknen gesprungen und gerissen sind. Das Obere wird mit einem Messer beschabt, um noch die kleinen sehr feinen Steinchen, die wegen ihrer sehr specifiken Schwere zuerst auf den Grund hätten fallen sollen, abzunehmen und wegzuwerfen.

Wenn diese Arbeiten, die nicht viel Zeit wegnehmen, beendigt sind, so ist die Farbe rein und zum Abreiben fertig. Man verwahrt sie in einem Kästchen oder einer Flasche, wenn diese vollkommen ausgetrocknet ist, und nimmt davon so viel als man zum Reiben bedarf. Ich rathe aber jederzeit, die Farbe zuvor in Wasser abzureiben, ehe man Öhl dazu nimmt. Sie reibt sich besser und geschwinder, und mit einigen Umläufen der Reibkeule ist eine Blase fertig *).

Auf diese Art schlemmt man die Ocher und alle Erdfarben, welche Unreinigkeiten oder Steine mit sich führen, aber besonders den hellgelben Nr. 4. und den hellrothen Nr. 7.

Der dunkle Ocher Nr. 5. und der braunrothe Nr. 8. sind selten unrein, allein dessen ungeachtet kann ihnen das Schlemmen nicht schaden.

---

*) Es versteht sich, daß die Farbe nicht eher mit Öhl gerieben werden kann, als nachdem sie in Wasser abgerieben worden, und in Häuflein wohl ausgetrocknet in einem Kästchen oder noch besser in einer zugestopften Flasche aufgehoben worden.

Die terra de Siena, die Köllner und Cassseler Erde können sehr gut gerieben werden, ohne vorher geschlemmt zu seyn. Sie bedürfen dessen fast niemals, doch kommt es auf unsere Prüfung an, ob sie fremde Theile mit sich führen.

Unsere Aufmerksamkeit beschränkt sich also nur auf diese geringe Anzahl Farben. Die übrigen sind gemeiniglich sehr rein, besonders die Lack-, Zinnober- und alle blaue, so wie auch die schwarzen Farben. Allein das Neaplergelb ist oft mit Unreinigkeiten vermischt, welches der geringen Sorgfalt der Verkäufer zuzuschreiben ist. Man untersuche es genau und schlemme es, wenn es nöthig ist.

Über die Wahl der Ocher muß ich noch ein Wort hinzufügen, besonders wenn man sie bei den Materialisten in Broden (besser ist es in Pulver) kauft.

Ich habe schon die Ocher von reiner gelben und rothen Farbe empfohlen, die auf dem Bruche lebhaft sind; die, welche von schlechter und gräulicher Tinte und zu steinig erscheinen, muß man verwerfen; die besten sind sanft und seifenartig anzufühlen. Die beiden andern Ocher, als der dunkle und braunrothe, werden nicht in Broden, sondern in Pulvern verkauft, und man wählt die mit einer freien und reinen Tinte.

Es giebt gewisse hellgelbe Ocher, die etwas ins Goldgelbe fallen. Diese wähle man zum Mahlen des Fleisches, für die Lüfte und zu allen warmen Tinten. Auch giebt es welche, deren Gelb ins Grünliche übergeht, diese sind für Grün und alle grünliche Mischungen anwendbar. Wenn man aber eine von diesen Farben haben kann, so sind die goldgelben den grünlichen weit vorzuziehen, denn den ersten kann man allezeit die grünliche Tinte geben, da es hingegen unmöglich seyn würde, ein freies und goldenes Gelb hervorzubringen, wenn es nicht von Natur ist.

Man verkauft auch braune Ocher, wie den Umbra. Auf diese verlasse man sich nicht, sie sind allezeit untreu, weil sie pechartig sind und daher nachschwärzen. Diese Umbrafarben überlasse man den Decorateurs, denn es sind schlechte Farben, obgleich unter der großen Anzahl zufällig bisweilen gute angetroffen werden können.

Fünfte Lection.

Von den nothwendigen Instrumenten zum Farbereiben.

Man muß zwei Reibsteine, zwei Läufer, und zwei Spatel, einen großen und einen kleinen haben. Man sehe die 1ste und 2te Kupfertafel, auf welchen diese Dinge mit ihren Formen, Proportionen und Zurichtungen dargestellt sind. Überdies ist ein wohlbefestigter Tisch erforderlich, welcher den Bewegungen beim Reiben Widerstand leistet. Ich werde auf verschiedene Weise anzeigen, wie man sich zu dem Ende einzurichten hat, besonders aber diejenige bemerkbar machen, welche mir die beste zu seyn schien, deren Einrichtung ich erfand und annahm *).

Von dem großen Reibsteine.

Je umfassender der Stein, mit desto größerer Leichtigkeit kann der Farbenreiber seine Arbeit beschleunigen, allein es giebt vernünftige Grenzen, bei welchen man stehen bleiben muß. Die

*) Im Jahr 1801 fiel mir der Gedanke ein, daß es möglich sey, durch blos mechanische Mittel die Farben rein und vollkommen zu reiben. Durch die Hoffnung, den Künsten und sogar der Menschheit zu nützen, aufgemuntert, (denn das Geschäft des Farbenreibers ist eins der ungesundesten, und oft tödtlich,) verlor ich keinen Augenblick, um meine Ideen ins Reine zu bringen, und verfertigte eigenhändig nach und nach selbst einige kleine Modelle, um mich von der Ausführung zu versichern.

Noch jetzt beschäftige ich mich damit mehr als jemals, und zwar im Großen. Ich schmeichle mir mit dem vollkommenen Gelingen sowohl für die feinen Farben in der Mahlerei, als für die Stubenmahler. Nach vielen Unkosten, Aufwand an Zeit und Ausdauer, bin ich so weit gekommen, meine Versuche mit dem besten Erfolg gekrönt zu sehen. Jetzt will ich bei dieser Erfindung nicht länger verweilen, welcher ich fast die Hälfte meines Lebens und eben so viel von meinem Vermögen geopfert habe, allein ich hoffe, das Publikum wird davon bald in Kenntniß gesetzt werden, und die Früchte davon genießen können.

beste Proportion für einen Kunstmahler ist, vier französische Quadratfuß, nämlich zwei Fuß auf jeder Seite. Da aber harte und reine Steine, wie Porphyr, Achat ꝛc., sehr selten und theuer sind, so kann man an ihre Stelle Glastafeln von Paris nehmen, die 4 oder 5 Linien und noch dicker sind. Diese Glastafeln, die man aus der königlichen Fabrik in der Vorstadt Saint-Antoine bekommen kann, sind blos geblasen, das heißt, sie sind noch nicht geschliffen, allein sie sind sehr gut gestreckt, und das ziemlich grobe Korn ihrer Oberfläche ist für das Reiben so, wie es seyn muß. Man verkauft diese Glastafeln billig, weil sie fast allezeit einige Luftblasen oder andere Fehler haben, die ihren Werth in den Augen der Spiegelfabrikanten ansehnlich herabsetzen, aber für den Farbenreiber kein Hinderniß sind.

Diese Art Glas ist viel härter, als der größte Theil der gewöhnlichen Steine, welche die Farbenreiber gebrauchen, und wenn auch in der Länge der Zeit sich Theilchen davon abnutzen, so wird die Menge so unbeträchtlich seyn, daß sie kaum einer Erwähnung verdienen. Auch hat das Glas, welches in ein unfühlbares Pulver verwandelt wird, weder Farbe noch Consistenz; es ist ein weißer Staub, durchsichtig, der, in die Farbe in Menge gemischt, fast gar keinen Schaden thut, vielmehr würde er die Eigenschaft der Schmalte haben und das Trocknen befördern. Indessen will ich nicht damit zu verstehen geben, daß man sich dieses Mittels bedienen soll, sondern ich will nur blos diejenigen dadurch beruhigen, die wegen einer unmerklichen Vermischung des abgenutzten Glases mit Unrecht besorgt sind. Unstreitig sind die Steine von Porphyr oder Achat das allerbeste, und wer dergleichen von ziemlicher Größe sich anzuschaffen Gelegenheit hat, thut wohl, obgleich der Gebrauch starker Glastafeln, nach meiner Erfahrung, nicht im geringsten nachtheilig ist. Übrigens sind die Achate und Porphyre von sehr hohem Preis und kosten wenigstens 20 oder 30 Mal mehr, als eine Glastafel von eben der Größe. Es giebt noch viele andere Steine, die von den Lackirern gebraucht werden, auch bei den Kaufleuten, die mit Farben handeln, sie sind aber nicht zu empfehlen. Dahin gehört ein gewisser Sandstein, der weicher als Glas ist, ein lockeres Korn hat, das sich leicht abnutzt und allezeit die zarten

Farben mehr oder weniger schmutzig macht und sie umändert, indem er sich mit ihnen verbindet. Alles dieses hat man bei einem dicken Glase nicht zu befürchten. Alle Arten von Marmor, woraus man Tischtafeln und Kamingesimse macht, sind viel weicher als das Glas, besonders die weißen oder grauweißen Marmor. Die schwarzen oder dunkelgrauen, die rothen, gelben und andere Marmorarten, nutzen sich beträchtlich ab, wenn man darauf reibt. Dies sieht man bei den gelben Farben und besonders bei dem Neaplergelb, die fast grün werden, daher vermeide man ihren Gebrauch. Es giebt Arten von Granit, und auch gewisse Feuersteine (Basalte), die wegen ihrer großen Härte gut seyn würden, allein die erstern haben selten ein egales Korn, und die zweiten sind nicht in großen Tafeln anzutreffen, man muß daher allezeit auf Porphyr und Glastafeln zurückkommen.

Von der kleinen Glastafel oder Reibstein.

Diese kleine Glastafel dient zum Abreiben kleiner Portionen Farbe mit dem kleinen Läufer Nr. 3. Sie ist portatif und brauchbar, um mit einigen Umgängen des Läufers gewisse Farben in Pulvern, die schon im Wasser abgerieben sind, anzumachen und zu präpariren, auch solche, bei denen es nicht nöthig wäre, wie die Lackfarben, das Ultramarin (wenn man sie nicht in Blasen aufbewahrt), das indianische Gelb, das man allezeit in Pulver mit Wasser abgerieben haben muß, der Grünspan u. s. w. *). Dieses kleine Glas und der kleine Läufer Nr. 3. dienen, um alle Farben, die man nicht in Blasen aufbehalten will, mit Öhl zuzubereiten, und die man nicht eher

*) Die kleine Glastafel muß ungefähr 1 Quadratfuß enthalten. Es ist gut zwei dergleichen zu haben, die eine zum Reiben der Farben, die ich jetzt anzeigen werde, in dem Augenblick wenn früh Morgens die Palette zubereitet wird, und die andere wird aufbewahrt, um darauf die Tinte und Mischungen zu machen, wie ich dieses anderwärts erkläre; mit diesen zwei nicht kostbaren Glastafeln vermeidet man den Zeitverlust, welcher zum Reinigen der ersten Tafel erforderlich ist, wenn man darauf gerieben hat, und man hat sogleich eine ganz reine zur Hand, um die Tinten der Palette darauf zu machen. Hat man nachher Zeit übrig, so kann man alle beide zugleich reinigen. (Man sehe die Kupfertafel 1 und 2. von allen Instrumenten zum Reiben.)

damit anmacht, als in dem Augenblick selbst, da man sie gebrauchen will, auch in dem Fall, wenn es an einer Blase mangelt, und man nicht Zeit hat, für die wenige Farbe, die in dem Augenblick fehlt, eine neue Blase anzufertigen. Was die beiden Zinnober-Arten betrifft, so ist es nicht nöthig, sie mit dem Läufer zu reiben, sie brauchen nur lebhaft gemischt zu werden, indem man sie mit dem hölzernen Spatel etwas stark quetscht, wie ich schon anderwärts dieses erwähnt. Das kleine Glas braucht nicht so dick als das große zu seyn, hat man aber zufällig ein solches gefunden, so ist es desto besser.

Der Gebrauch der einen dieser Glastafeln ist sehr bequem, um alle Tinten für die Palette darauf zu machen, ohne diese damit zu verunreinigen. Wenn ich diesen Gegenstand behandeln werde, werde ich noch weitläuftiger davon sprechen. (Man sehe die 15te Lection über Anfertigung der Tinten für die Palette zum Anlegen, und die 1ste und 2te Kupfertafel in Betreff alles dessen, was auf das Reiben und auf die kleine Glastafel Bezug hat.)

Zum Reiben auf der kleinen Glastafel, so wie zur Mischung der Tinten für die Palette auf dem zweiten kleinen Glase, ist ein vollkommen gerader und gut gemachter Tisch, der mit Flanell, das mit Wachsleinwand überzogen, überdeckt ist, sehr bequem. Man gewinnt dadurch mehrere Vortheile, theils um die Glastafel gerade zu legen, theils auch wegen der Reinlichkeit; denn das Öhl verwischt und läßt sich leichter auf dem Wachstuch reinigen, und wenn man in Wasser reibt und dabei etwas verschüttet hat, so verwischt man alles mit einem Schwamm oder Leinwand. Wenn man hingegen blos und ohne Unterlage auf der kleinen Glastafel reibt, so verursacht die schleunige Bewegung und der Druck mit dem Läufer, daß das Glas sich hin und her bewegt, wodurch Kraft und Zeit verloren geht. Wenn die Wachsleinwand und der untere Theil des Glases naß gemacht wird, so entsteht gewissermaßen eine Cohäsion mit dem Wachstuch, das Wasser füllt alle luftleeren Räume, und macht, daß die Glastafel fest und unbeweglich darauf bleibt. Will man sie leicht wieder losmachen, so muß man vorsichtig eine dünne Messerklinge, wie ein Spatel, zwischen das Glas und die Wachsleinwand zu bringen suchen.

Von dem großen Läufer.

(Kupfertafel 1. Fig. A.)

Der große Läufer muß an seiner Basis 4 bis 5 Zoll im Durchmesser haben, nämlich an der Stelle, mit welcher gerieben und die Farbe zerquetscht wird. Auch ist es nothwendig, daß er von einer härtern und festern Materie sey, als das Glas und der Reibstein, weil er weit mehr abgenutzt und angegriffen wird, als diese beiden. Die Läufer von Porphyr oder Achat sind die besten. Der harte Biscuit aus der Porzellanfabrik zu Sevres bei Paris ist auch von sehr großer Härte. Man macht davon Läufer für die Mahler, und für die Chemisten Mörser mit ihren Keulen, die ihre Güte durch Erfahrung bestätigt haben. Ich selbst besitze einen, den ich sehr gut finde.

Die Materie des Läufers mag seyn welche sie will, so ist erforderlich, 1) daß er unterwärts gut gedrehet sey; 2) daß er keine scharfe Kante habe, sondern um seinen ganzen untern Rand abgefaset sey; 3) daß die Oberfläche, mit welcher die Farbe gequetscht und gerieben wird, matt und unpolirt sey, wie die gestreckten Glastafeln, die zum Reiben und Anmachen der Farben dienen, von denen ich eben geredet.

Es ist sehr nöthig, der Farbe Zugang unter dem Läufer zu verschaffen, und dieses geschieht, wie ich schon gesagt, dadurch, daß rings um die Basis des Läufers die scharfe Kante abgeschliffen wird, so, daß sie auf dieser Stelle die Glastafel nicht berührt, auch muß die Scheibe, welche reiben soll, sich nicht geradezu an dem Rande verlieren, denn dadurch würde die Bewegung des Läufers gehindert werden, weil zwischen ihm und der Glastafel keine Farbe dringen könnte, und man gar bald trocken reiben würde. Diese allmählig abgerundete Kante muß nicht sehr breit seyn, unvermerkt schwinden, und sich in das Untertheil des Läufers, welcher ganz flach und eben seyn muß, verlieren. Wenn diese Kante $1\frac{1}{2}$ Linie breit ist, so ist es hinlänglich. Man erhält eine deutliche Vorstellung von dieser abgerundeten Kante, wenn man das Untertheil einer gewöhnlichen Flasche betrachtet, welche sich rundet und in der Gegend des Bodens, welche auf dem Tische ruhet, ganz verschwindet. Die Kante muß rings herum sehr gleich seyn, auch ist es besser,

wenn sie polirt und nicht matt ist; die Farbe hängt sich fest daran, und wenn die Kante grob abgeschliffen ist, so hat man viel Mühe sie wieder loszumachen.

Um das Untertheil des Läufers zu ebnen, schleift man es mit Schmirgel, wenn der Läufer von Porzellan und hartem Biscuit ist. Hingegen wird der gläserne Läufer mit hartem, sehr gleichförmig durchgesiebtem Sand geschliffen. Man nimmt ein gut zugerichtetes Bret von 1 Zoll Stärke; auf diesem verbreitet man wiederholt eins von diesen Pulvern, mit etwas Öhl angefeuchtet, und fährt darüber mit dem Läufer stark hin und her. Man bemüht sich ihn recht gerade zu halten, als wenn man Farbe reiben wollte, und dieses geschieht so lange, bis man gewiß ist, daß der Läufer gut zugerichtet und überall gleich gerade aufsteht. Zu dieser Operation ist ein Bret besser, als irgend etwas anderes, weil das Holz, welches weicher als der Stein ist, dem harten Pulver verstattet sich anzuhängen und mit demselben sich zu incrustiren, wodurch sich ein hartes und egales Korn, wie auf einer Feile, bildet. Indessen wird man selten Läufer von Porzellan oder Glas zu kaufen finden, die nicht schon zugerichtet seyn sollten.

Von der Form, die man den Handgriffen der Läufer geben muß.

Es giebt zweierlei Arten von Formen. Die eine, welche die einfachste und bei den Staffirmahlern am gebräuchlichsten ist, hat die Form eines Kegels. (Siehe Tafel 1. Fig. 2.) Man giebt ihm ungefähr die Gestalt eines Fingerhuts, nur etwas länglicher und oben dünner; das heißt, der abgerundete Theil oberwärts muß nur den halben Durchmesser von der Basis des Griffs haben. Dieser wird oberhalb des Theils, welcher zum Reiben dient, angebracht, indem man ihn nach außen ganz hervorspringen läßt*), wenn der ganze Läufer nicht aus einem einzigen und demselben Stücke besteht. Der andere Griff unter

*) Man sehe die Gestalt dieser verschiedenen Läufer auf Tafel 1. Man schneidet die Griffe aus dem Gröbsten, damit sie in den Händen nicht glitschen.

Nr. 1. hat die Gestalt einer Krücke, so, daß man sich darauf stützt und mit den beiden Händen gleichmäßig beschwert. Der Griff von Nr. 2. kann 6 bis 7 Zoll hoch seyn, weil man ihn mit beiden Händen von oben nach unten anfaßt, indem man die Spitze aus den Händen hervorstehen läßt, welches den Vortheil hat, daß man den Läufer bei der Führung nicht schwanken läßt. Der in Gestalt der Krücke ist diesem Fehler unterworfen, wenn man ihn nicht geschickt führt; dessen ungeachtet aber ziehe ich ihn zu meinem Gebrauch vor, weil ich gefunden habe, daß man mit ihm mehr Kraft anwenden kann, als mit dem von Nr. 2., in Betracht, daß man nicht allein mit dem Arm, sondern auch mit der ganzen Schwere des obern Körpers darauf lastet. Er hat überdies den Vortheil, daß er da stehen bleibt, wo man ihn hinsetzt, wenn man ihn aufhebt und zur Seite stellt, hingegen der andere rollt von selbst, und ist immer in Gefahr zu fallen, wenn man ihn nicht auf seine Basis stellt, welches sehr unangenehm ist.

Der Läufer von Porphyr, oder aus Biscuit von hartem Porzellan.

Wenn man einen großen Läufer von Porphyr, oder auch nur von hartem Biscuit erhalten kann, so ist dies das allerbeste; allein in diesem Fall ist es nicht nothwendig, daß er unterwärts mit einer Wulst versehen sey, wie sich dieses ganz natürlich bei den gläsernen Läufern findet, es ist vielmehr weit bequemer, wenn er sich mit seiner Basis senkrecht endet, und der Rand derselben nicht erhaben ist. Die Farbe läßt sich mit dem Spatel rings um den Läufer viel leichter abheben, wenn die Basis desselben nur rundlich abgeschärft ist.

Da aber der Porphyr ein seltener und kostbarer Stein und besonders hart zu schneiden ist, so macht man gemeiniglich die Läufer nicht aus einem Stück, sondern begnügt sich mit einer guten Basis von Porphyr, die 1 Zoll stark ist, welche man, so wie die übrigen, an einen Griff von hartem Stein fest kittet, auf die Art wie ich eben beschrieben habe.

Wie man die Basis eines Läufers an den Handgriff fest kittet.

Man bedient sich eines fetten Kittes oder andern Cements von fein gestoßenen Scherben, mit reinem Bleiweiß vermischt, indem man das Ganze mit heißem Leinöhl oder Firniß anmacht. Dieses Cement muß fast eben so dick und steif seyn, als der Glaserkitt.

Man erwärmt langsam und bei sehr schwachem Feuer beide Stücke, wenn man sich des fetten Cements bedient. Dieses läßt man in einem Casserol oder einem eisernen Löffel auf dem Feuer schmelzen. Während das Cement warm ist, fügt man beide Stücke an einander und beobachtet, daß sie im Mittelpunkt wohl anschmelzen. Zuletzt wird mit einem warmen und ziemlich heißen Wasser das überflüssige Cement an dem Rand der Fugen hinweggenommen und ausgeglichen.

Eben so verfährt man bei dem kalten Cement von Bleiweiß und gestoßenen Scherben. Allein man braucht die Stücke nicht warm zu machen, nur muß man sie 3 oder 4 Tage ruhen lassen, bis das Cement sich verhärtet hat.

Den kleinen Farbenreiber Nr. 3. zu verkitten ist nicht der Mühe werth. Man findet dergleichen in einem ganzen Stücke, in Porphyr, Biscuit, Achat und hartem Glas. Wenn diese Läufer noch nicht ganz zubereitet und unterwärts noch nicht vollkommen gerade geschliffen sind, so thut man es selbst, oder läßt es von Andern machen. Allein bei keinem Läufer muß der rundlich abgeschärfte Rand an der Basis vergessen seyn, denn diese Kante verschafft der Farbe Zutritt, daß sie zwischen dem Läufer und Reibstein sich verbreiten kann. Ein guter Drechsler kann eine solche Kante viel richtiger und geschwinder auf der Drehbank machen, indem er den Läufer in die Hohldocke paßt.

Wenn man auch Gelegenheit hat, sich schon fertige Farbeblasen anzuschaffen, so ist es doch allezeit nothwendig, eine kleine Glastafel und kleine Reibkeule bei sich zu haben, denn man muß sich doch öfters einige Farben zubereiten, die man besonders gebrauchen will. Übrigens sind die Blasen, die man selbst verfertigt, besser, als die käuflichen. Die Farbenhändler verkaufen sie um einen viel zu geringen Preis, als daß sie auf ihre Zu-

bereitungen so viel Mühe verwenden könnten, als man selbst thun würde. Für die kleinen Staffeleigemählde ist die größte Reinlichkeit und Feinheit in Reibung der Farben besonders nöthig, denn für große Mahlertafeln giebt es in Paris mehrere Kaufleute, die sehr gute Farben zubereiten.

Verfahren, die Farben mit Wasser abzureiben.

Um so bequem und gleichförmig als möglich zu reiben, muß man nur eine kleine Quantität auf einmal auf den Stein bringen, denn außer dem, daß ein großer Haufe hinderlich ist, bleiben auch allezeit einige Theile weniger gut gerieben, als die andern, und diese Ungleichheit muß dem Mahler verdrießlich seyn. Auf einen Stein oder Glastafel von 4 Quadratfuß bringe man nur eine Quantität Farbe in der Stärke einer Nuß, wenn man in Öhl, und noch etwas mehr, wenn man in Wasser reibt.

Man irrt sich, wenn man glaubt, seinen Bedarf dadurch zu beschleunigen, daß man eine viel größere Quantität auf einmal dazu nimmt; man würde sehen, wie die Farbe von allen Seiten an den Rand der Glastafel und rings um den Läufer fließt, so daß man beständig den Spatel brauchen muß, um sie wieder aufzuheben, sonst würde sie gar nicht gerieben werden, mithin würde man viel Zeit verlieren, und durch den häufigen Gebrauch des Spatels allezeit die Farbe verunreinigen.

Eine gar zu kleine Dosis von Farbe hat aber auch das Nachtheilige, die Farbe, besonders im Wasser, schmutzig zu machen, weil der Läufer dem Glase zu nahe kommt, und da er nicht genug Materie hat, um sanft darüber wegzugleiten und zu laufen, so schleift und verdirbt er die Farbe. Überhaupt kommt alles auf die Oberfläche an, die man zu durchlaufen hat. Die Quantität der Farbe muß dem Umfang des Steins und Läufers angemessen seyn, und wenn man in Wasser reibt, so muß man nicht zu viel noch zu wenig Wasser nehmen, man muß die Farbe in der Consistenz eines dicken Rahms erhalten. Sieht man, daß sie zu dick wird, so setzt man etwas Wasser hinzu, aber nicht zu viel auf einmal.

Von der Bewegung, welche man bei dem Reiben in Wasser dem Läufer geben muß.

Der Läufer muß so geführt werden, daß alle Farbe in der Mitte des Steins zusammen bleibt, daher lasse man ihn ganz rund um laufen, und nicht, wie bei dem Reiben in Öhl, bald herauf, bald herunter, sondern man beschreibe eine Menge Cirkel, die in einander greifen, als wenn man um den Stein eine breite Einfassung mit Ausnahme der vier Ecken beschreiben wollte. Man fängt mit der rechten Seite an, und bildet die Mitte des Cirkels von der Rechten gleichförmig ohne sehr stark aufzudrücken, damit die Farbe unter den Läufer fließen kann. Allein führt man den Läufer gegen sich zurück, um zur Linken die andere Hälfte des Cirkels zu vollenden, so drücke man stärker, und gebe der Bewegung des Läufers mehr Geschwindigkeit. Man drücke etwas weniger stark, wenn man ihn nach oben bewegt, als wieder zurück von der Linken zur Rechten. Ist der erste Cirkel beschrieben, so fange man einen zweiten an, indem man immer von der guten Hälfte des Durchmessers des Läufers zu gewinnen sucht, und so fort, bis man um den Stein herum ist, ohne auf die Mitte gekommen zu seyn, wo man einen leeren Raum zurückläßt, der eben so groß ist als die Oberfläche von der Basis des Läufers. (Man sehe die punktirte Zeichnung Kupfertafel 2, auf welcher ich diese Bewegung zu beschreiben versucht habe, nur habe ich zu viel leeren Raum in der Mitte gelassen.)

Diese angezeigte Bewegung hat einen doppelten Vortheil: sie versammelt fast alle Farbe im Mittelpunkt und verstattet bei jeder halben Tour des Läufers die Kräfte zu erneuern; denn wenn man beständig gleichförmig stark und in einer Bewegung aufdrücken wollte, so würde man diese Anstrengung nicht lange aushalten. Denn stößt man rechts in die Höhe und drückt blos mit der Schwere des Arms, so kann man leicht stark aufdrücken, wenn man den Läufer wieder zu sich führt. Man hat mehr Kraft bei dem Anziehen als bei dem Abstoßen des Läufers. Auf diese Art macht man 5 oder 6 Touren auf dem Stein, mit Hinweglassung der Winkel, und läßt den Läufer in einem großen Cirkel, der gleichsam auf dem Viereck der Glastafel beschrieben ist, umherlaufen.

Wenn fast alle Farbe sich am Mittelpunkt der Glastafel befindet, so hebt man den Läufer vom Glase, indem man ihn seitwärts leitet und ein wenig mit starker Bewegung hebt; zwischen der Farbe und dem Läufer wird Luft eindringen, welches ohne Schwierigkeit dadurch verhindert wird. Hingegen will man senkrecht und auf einmal den Läufer abheben, so würde man eher den Stein mit sammt der Tafel in die Höhe heben, als den Läufer losreißen, so fest hängt er an dem Glase. Nachdem dieses geschehen, so stellt man den Läufer auf das Glas, und zwar dergestalt, daß blos die abgeschärfte Kante, wovon ich oben gesprochen, sich gegen das Glas neige, damit man in dieser schiefen Lage den Läufer von einer Seite zur andern um sich selbst drehen, und die an den Rändern angesetzte Farbe abfließen könne. Der Läufer selbst muß in dieser Lage nicht ohne Unterstützung gelassen werden, denn sonst würde er auf die Seite fallen. Was sich um den untern Rand desselben angelegt hat, sucht man abzunehmen, und wählt dazu eine von Farbe reine Stelle des Glases ganz am Rande desselben, weil die ganze Masse in der Mitte angehäuft seyn wird, wenn der Läufer auf die vorhin beschriebene Art kreisförmig geführt worden ist. Bei Reinigung der Ränder des Läufers muß man allmählig mit der Stelle abwechseln und immer näher an sich bringen, damit das, was schon abgesetzt ist, sich nicht von neuem anlegen kann.

Nachher nimmt man mit dem Spatel die Farbe ab, die sich oberhalb der Kante desselben angehängt hat, damit nicht das geringste von dem übrig bleibe, was weniger gerieben ist. Für diese letzte Operation setzt man den Läufer wieder auf seine Basis, auf einer reinen Stelle der Glastafel, und drehet ihn um sich selbst herum, indem man den Spatel so gegen die Basis hält, wie ein Drechsler den scharfen Meißel gegen den Gegenstand, den er drehen will. So wird der Läufer auf den Seiten von seiner anklebenden Farbe befreit; so ist auch die ganze Masse der Farbe im Mittelpunkt des Glases beisammen, und alles dieses ist die Arbeit einer Minute. Den Läufer setzt man wieder in Mittelpunkt der Farbe, und breitet sie ein wenig umher. Hierauf beschreibt man wieder Cirkel, wie zuvor, indem man noch stärker darauf drückt, und im Zurückziehen greift

man stärker an, als im Vorwärtsstoßen, und so immer weiter. Die Farbe unterhält man beständig ungefähr in eben dem Grade der Flüssigkeit, wie ein starker Rahm, ausgenommen wenn die Farbe hinlänglich gerieben zu seyn scheint. Alsdann thut man kein Wasser mehr hinzu, sondern reibt so lange, bis die Farbe so dick wird, daß man sie wie Pomade aufheben kann. Mit dem Spatel wird sie zusammengehäuft, auf Papier in Häuflein gelegt, und an der Sonne oder am Ofen, gegen Staub gesichert, getrocknet.

Woran man erkennt, ob die Farbe genug gerieben.

Ob die Farbe genug gerieben, erkennt man daran, wenn sie im flüssigen Zustande (nämlich in der Consistenz eines dicken Rahms) unter dem Läufer nicht mehr kreischt, sondern dieser darüber wie über Stärkkleister weggleitet, ob man gleich darauf drückt. Wenn man diese Probe in dem Augenblick machen wollte, wo die Farbe zu trocken und dick geworden ist, so würde man nicht gründlich davon urtheilen, weil die Farbe in diesem Zustande allezeit besser gerieben und viel weicher zu seyn scheint, als bei der gehörigen Quantität Wasser. Es bedarf also kaum einer Empfehlung, die Farbe mit Wasser zu tränken, wenn sie zu dick gefunden wird, und dies kann mit dem Spatel oder mit einem kleinen Kaffelöffel geschehen. Man hebt die Farbe mit dem Spatel rings um den Stein und von dem Läufer ab, aber immer allmählig, und je weniger auf einmal, desto besser.

Diese Zergliederung wird denen, welche niemals das Reiben gesehen haben, verwickelt und Andern überflüssig scheinen. Wenn man einen guten Farbenreiber eine halbe Stunde Farben für die Mahlerei reiben sieht, so ist in der That nicht zu bezweifeln, daß man alsdann mehr davon lernt, als nach Durchlesung dieser Zeilen, allein ich habe diese Details auch nur für diejenigen geschrieben, denen es an Gelegenheit fehlt, das was sie machen sollen, in der Ausführung zu sehen.

Wie die Farben mit Öhl abgerieben werden müssen.

Bei dem Abreiben der Farben in Öhl ist das Verfahren verschieden. Da die Farbe einen gewissen Grad von Stärke

haben muß, ohne welche sie beim Mahlen zu flüssig seyn würde, so übereile man sich nicht bei dem Tränken mit Öhl, und setze nur so viel hinzu, als man sieht, daß es nöthig ist. Ehe man mit dem Läufer reibt, untermengt man mit einem starken und großen Spatel das Pulver haufenweis, das heißt, man befeuchtet es nach und nach, wie man mit der Maurerkelle thun würde, indem man das Pulver in dem auf den Stein gegossenen Öhle oft hin und her umwendet, und dies geschieht so lange, bis der ganze Haufen Farbe, den man in Blasen thun will, das Öhl eingezogen hat. Man beobachte aber wohl, daß dieses nur obenhin mit Öhl vermengte Pulver mehr zu dick und steif, als zu weich sey. Wenn nun die Farbe zerrieben wird und der Läufer nur einige Mal darüber hin und her gegangen seyn wird, so scheint sie uns viel weniger dick, weil sie überall vom Öhl durchdrungen ist. Übrigens muß man allezeit bei der Hand seyn, etwas Öhl hinzu zu thun, wenn man die Farbe zu dick findet. Ist es hingegen nöthig, die Farbe mit ungeriebenem Pulver zu vermischen, um sie dicker zu machen, so wird die Farbe, die schon zur Hälfte oder ganz gerieben ist, durch diesen Zusatz verdorben werden.

Man bereite also seine ganze Farbe viel dicker, als man sie haben will, und mache davon einen Haufen, den man senkrecht oberwärts auf die Glastafel, an den Ort A *) aufstellt.

Dieser Haufen würde nicht bequem auf einmal gerieben werden können, man nimmt also davon eine Portion in der Größe einer kleinen Nuß, und diese reibt man mit dem Läufer so lange, bis sie vollkommen fein genug ist. Ist diese kleine Quantität fertig, so setzt man sie linker Hand gegen den Winkel der Glastafel an den Ort B, und so weiter, ohne Öhl hinzuzusetzen, bis der ganze Haufen A gerieben ist. Alsdann nimmt man wieder das Ganze zusammen, und mischt es wohl untereinander, um nur einen einzigen gleichartigen Haufen daraus zu machen; man sammelt alle Farbe zusammen, die alsdann

*) Siehe die 2te Kupfertafel, indem man sich vorstellt, daß die beiden Riemen (Z) nicht darauf sind.

in eine Blase gethan werden kann *), wenn die Farbe die gehörige Dicke hat **).

Da die Farbe in Öhl viel dicker als in Wasser ist, so wird der Läufer nicht auf gleiche Art geführt, sondern anstatt daß man mit ihm einen Haufen kleiner Cirkel beschreibt, um die Farbe in der Mitte zu vereinigen, so führt man den Läufer von unten nach oben und von oben nach unten, und zwar lebhaft, geschwind und sogar etwas trotzig, denn wegen der Stärke der Farbe ist er schwer zu führen. Nach 25 bis 30 Hin- und Hergängen macht man einige Wendungen in die Runde, sogar in kleinen Cirkeln, um die Farbe wieder etwas gegen den Mittelpunkt zu lenken. Hierauf wiederholt man das Auf- und Niederfahren mit Kraft, indem man gleichförmig aufdrückt, wie man zuerst gethan hat. Von Zeit zu Zeit sammelt man auch mit dem Spatel die Farbe von den Rändern des Steins und des Läufers. Im übrigen verfährt man eben so, wie in dem Artikel vom Reiben in Wasser (Seite 98.) beschrieben worden.

Bei dem Reiben des Bleiweißes, von welchem besonders im Reiben mit Öhl schädliche Ausdünstungen entstehen, beobachte man einige Vorsicht, um davon nicht belästigt zu werden. Man muß bei offnem Fenster einen Luftzug machen, dem man sich aber nicht aussetzen darf, oder noch besser, in freier Luft reiben.

Verfahren, den Stein und den Läufer zu reinigen, nachdem man in Öhl gerieben hat.

Ehe man anfängt in Öhl zu reiben, so reinige man die Glastafel und Läufer mit einem Stückchen weichen Papier, oder mit einem alten leinenen Lappen, dies wiederhole man 2 bis 3 Mal, indem man jedes Mal mit dem Papier wechselt, oder eine reine Stelle des Lappens dazu gebraucht. Man schütte etwas Nuß- oder Mohnöhl auf die Glastafel, und lasse den

*) Wie die Farben in Blasen zu thun, sehe man die 3te Lection S. 75.

**) Wie stark die Farben mit Öhl angemacht seyn müssen, sehe man Lection 3. S. 101.

Läufer ohne Druck darauf laufen. Dies Öhl trockne man ab, so daß nichts davon übrig bleibt. Auf diese also gereinigte Glastafel verbreite man bald hie und da Brodkrume, die nicht allzu frisch ist. Über diese Brodkrume lasse man den Läufer laufen, fast ohne darauf zu drücken, dadurch werden kleine Rollen gebildet, die man über die ganze Glastafel im eigentlichen Verstande hin und her laufen läßt, wodurch sie vom Fette befreit und gereinigt wird. Diese Brodkrume werfe man weg, und trage neue darauf, man thue wie zuvor, und verfahre auf diese Art wohl drei Mal. Mit dieser letztern Brodkrume, welche fast gar nicht mehr schmutzig ist, mache man einen Ballen, den man in eine Hand und den Läufer in die andere nimmt, dessen Rand man an den Ballen hält, den Läufer umdreht und etwas aufdrückt, um damit alle äußeren Ränder zu reinigen. Wenn dieses geschehen, so muß die Geräthschaft reinlich und vom Fette wohl befreiet seyn. Damit man sich davon überzeuge, so wasche man das Ganze mit Wasser und einem etwas groben Schwamm ab, und das Wasser muß überall angreifen. Sollte sich aber das Gegentheil ereignen und an einigen Stellen sich zurückziehen, so nehme man gewöhnliche weiße Seife und reibe damit leicht auf der Stelle, wo das Wasser nicht haften will, lasse den Läufer mit etwas Wasser einige Mal darüber laufen, wasche endlich das Ganze, und der Reibstein so wie der Läufer werden so rein seyn, als wenn sie niemals wären gebraucht worden.

Man könnte sich zwar blos der Seife bedienen, allein diese nimmt das Fett nicht so geschwind hinweg und dringt nicht so gut in die kleinen Vertiefungen des Steins, als die Brodkrume, die geschmeidig ist und in die feinsten Ritzen eindringt.

Wenn man nach geschehenem Reiben, oder wenn man auch nur auf den kleinen Glastafeln Farben gemischt hat, nicht Zeit übrig hat, sie ganz zu reinigen, so schabe man auf der ganzen Oberfläche etwas Seife ganz fein, und verbreite es mit wenigem Wasser auf der Glastafel, indem man nur obenhin mit dem Läufer oder dem Farbenreiber Nr. 3. darüber weggeht, das in einer Minute geschehen ist. Alsdann seifet man auch mit den Fingern die Ränder des Läufers ein, und in diesem Zustande läßt man alles liegen, bis man Zeit übrig hat, beides

zu vollenden und zu reinigen. Es könnte in diesem Zustande Tage und ganze Monate verbleiben, ohne daß die Farbe antrocknet: ein Vortheil, der durch den leichten Auftrag der Seife entsteht. Hat man diese Vorsicht verabsäumt und die Reinigung unterlassen, so ist kein anderes Mittel, als Terpenthin-Essenz und feinen Sand zu gebrauchen.

Verfahren nach dem Abreiben in Wasser, um die Geräthschaften des Reibens zu säubern.

Gewisse Farben hängen sich bei dem Abreiben in Wasser sehr fest an die Glastafel und Läufer an, wie das Berlinerblau, das Englische Roth, das Indische Gelb ꝛc. Sie haben die Eigenschaft, stark zu tingiren, wie der Carmin; aber eben deswegen sind es diejenigen Farben, die man nicht mit Wasser abzureiben braucht, wenn man sie nachher mit Öhl versetzen will. Ihre Theilchen sind so fein, daß man gar keine Mühe hat, sie sogleich mit Öhl zu reiben. Man kann es thun, wenn man nicht die Absicht hat, sich ein vollständiges Sortiment von geriebenen Wasserfarben zu machen, die man in Zeltlein, in Büchsen oder Gläsern aufbewahrt. Dieses Verfahren rathe ich allen denen, die sich nur bisweilen mit der Öhlmahlerei beschäftigen, und selbst denen, die täglich mahlen. Es ist eine Zuflucht, die uns niemals ganz verläßt, wenn eine oder mehrere Farben in der Blase anfangen auszugehen. Man mischt sie blos ein wenig mit Öhl für den wirklichen Bedarf, und behält Zeit, sich neue Blasen zu verschaffen.

Ich gedenke hier des Carmins nur gelegentlich; denn in Öhl darf man diese Farbe nicht gebrauchen, es sey denn, daß man ihn, wie den Venetianischen Lack, gebrannt habe, um eine dunkle carmoisinrothe Farbe zu machen, wie ich Seite 18. unter Nr. 13. angezeigt habe. Denn der Carmin wird mit der Zeit schwarz, vergeht in der Folge, und verschwindet zuletzt ganz. Ich empfehle sogar allen denen, die blos in Wasser mahlen, von dem ungebrannten Carmin, so wie man ihn kauft, keinen Gebrauch zu machen. Man muß sich nicht durch seine

prächtige Tinte verführen lassen, sondern in allen Fällen den schönen Krapplack vorziehen *).

Die Steine oder Glastafeln, auf welchen man mit Wasser gerieben hat, sind viel schwerer zu reinigen, als die mit Öhl; allein man wird bald damit fertig, wenn man auf folgende Art damit verfährt.

Man nehme Weiß von Troyes oder Spanien, weiße Kreide oder Pfeifenthon, und übergehe damit die Glastafel, indem man nur obenhin zuerst damit reibt. Diese erste Reibung, die sehr schmutzig seyn wird, werfe man gleich weg. Dies thue man noch zwei bis drei Mal hinter einander, bis die Kreide weiß bleibt, und nicht mehr mit der auf dem Steine geriebenen Farbe tingirt ist. Man wasche die Glastafel und den Läufer mit hellem Wasser und mit einem etwas harten Schwamm, und trockne alles wohl ab. Man mag eine Farbe gerieben haben welche man will, und wenn es Berlinerblau ist, so kann man mit aller Sicherheit wieder Weiß darauf reiben. Auch zum Reinigen des äußern Randes der Basis des Läufers bediene man sich der Kreide mit den Händen.

Von verschiedenen Einrichtungen der Tische, um bequem zu reiben.

Der Tisch, worauf man reibt, muß fest und dauerhaft am Fußboden oder gegen die Wand befestigt seyn, sonst wird man ihn bei jeder Tour des Läufers beweglich machen.

*) Indem ich hier von Wasserfarben rede, so ist auch des Zinnobers zu erwähnen, wenn man sich dessen mit Gummiwasser bedienen will. Man vermische ihn zu dem Ende nicht mit Wasser, sondern mit hoch rectificirter Terpenthinessenz. Man lasse ihn so auf der Palette trocken werden, und brauche ihn mit Gummiwasser, ohne diesen wenigen Zinnober, den man auf diese Art auf der Palette ausgebreitet hat, abzunehmen. Er wird viel schöner und brillanter, und das gelbliche Wesen sondert sich nicht mehr von dem rothen ab, wie dieses bei dem Mischen mit bloßem Gummiwasser zu geschehen pflegt. Das Wasser nimmt ihn von der Palette wieder gut hinweg, obgleich dieser Liquor ihm entgegen zu seyn scheint, wenn nur die Essenz sehr flüchtig und gut rectificirt gewesen ist, alsdann verdunstet sie vollkommen, ohne die geringste Fettigkeit zurück zu lassen. Weder Weingeist noch irgend ein anderer Liquor vertritt in diesem Falle die Stelle der Terpenthinessenz.

Die Tafel muß ferner gut zugerichtet seyn, damit die Glastafel gerade darauf liegt und man nicht Gefahr läuft, bei starkem Aufdrücken sie zu zerbrechen. Auch muß der Stein oder das Glas an den Rändern durch kleine Holznägel oder Unterlagen fest gemacht seyn, damit sie nicht bei starkem Gebrauch des Läufers hin und her gehen können, der, um die Cohäsion der Farben zu überwinden, im eigentlichen Verstande damit hin und her fahren würde.

Man muß sich einen Ort wählen, wo man nichts von Staub zu befürchten hat. Niemand muß uns stören, sowohl während des Reibens, als auch bei dem Trocknen der Farbe, besonders wenn man in Öhl reibt, denn man kann sich gegen Staub nicht genug verwahren. Unsere Werkstatt ist sicher der beste Platz dazu, wenn man nicht ein besonderes Zimmer hat, das verschlossen werden kann.

Die hölzernen Nägel oder die kleinen Späne, die man um die Glastafel anbringt, um das Hin- und Herbewegen zu verhindern, müssen nicht darüber hervorragen, sonst werden sie mit dem Läufer gerieben. Die Leisten werden auf die Tafel geschraubt; allein ich ziehe hölzerne Pflöckchen vor, die man in Löcher steckt, wie weiter unten gesagt wird. (Man sehe die Form dieser Pflöckchen auf der 2ten Tafel, Fig. & X.)

Unter diesem Glase wird ein guter und starker Flanell ausgebreitet, und über diesen ein Seiden- oder weiches Papier. Das letztere dient blos, damit der Grund weiß und einförmig sey, und man desto besser sehen kann, ob das Glas wohl gereinigt ist.

Dies ist die gewöhnliche Zurichtung, allein ich gebe der nachfolgenden den Vorzug, weil sie in der Mahlerwerkstatt nicht hinderlich ist, und eben so gut allen Erfordernissen Genüge leistet.

Beschreibung eines Tisches, wodurch der Platz in der Werkstatt erspart werden kann.

Der Mangel an Raum hat mich auf die Idee einer neuen Einrichtung gebracht, wobei ich mich wohl befinde, und die ich um so lieber anrathe, da sie nicht mehr kostet. (Man sehe die Kupfertaf. 1 und 2.) Es ist eine Tafel, die man auf- und nieder-

lassen kann, vermittelst zweier starker Scharniere, die in die Mauer geschraubt sind, woran er fest gemacht und aufgehängt ist.

Die eine Hälfte der Scharniere E ist unter dem Fenster meiner Werkstatt angeschraubt, und die andere Hälfte unten am Tisch. Dieser ist in einer schicklichen Höhe angebracht, so daß ich bei dem Reiben das Fenster öffnen und ohne den Arm zu heben reiben kann. Wenn das Fenster *) in Verhältniß zum Körper des Farbenreibers zu hoch angebracht ist, so muß sich dieser auf einen Untersatz stellen und sich dadurch die gehörige Höhe verschaffen. Der Reiber muß durch das Gewicht des obern Theils seines Körpers die Anstrengung der Arme unterstützen und den Läufer mit Kraft bis zum entferntesten Theile des Glases führen können.

Wenn ich diesen Reibtisch nicht mehr brauche, so nehme ich die Stütze, worauf er ruhet, weg, und lasse ihn nieder, daß er gegen die Mauer zu hängen kommt, wodurch mir der Platz ganz frei gelassen wird. Wenn ich ihn gebrauchen will, so richte ich ihn mit der Glastafel in die Höhe, die beständig auf demselben bleibt, und wegen der angebrachten Vorsicht gar nicht herabfallen kann, wie man sehen wird. Alsdann erhält er seine Stütze und Fußgestell **) wieder.

Proportion des Tisches, wenn die gläserne Reibtafel vier Quadratfuß hat, wie auf Tafel 1 und 2.

Eine Glastafel von 4 Quadratfuß erfordert einen Tisch von 3 französischen Fuß in der Breite von der Rechten zur Linken.

Die drei zusammengesetzten Breter, woraus die Tafel besteht, müssen einen starken Zoll dick, und das Ganze unterwärts durch vier Stirnleisten (bb) befestigt seyn. Wenn man dafür sorgt, daß gutes trocknes Tannenholz dazu genommen ist, so kann man darauf rechnen, daß der Tisch hinlänglich fest ist.

*) Die Stellung der Tafel vor dem Fenster ist nothwendig, um dasselbe zu öffnen, wenn man Weiß oder irgend eine andere Farbe reibt, deren Ausdünstungen schädlich sind.

**) Man sehe Tafel 1 und 2. Die kleine Figur T stellt den Fuß aus einem einzigen Stücke dar, das vorzuziehen ist.

Nach den angenommenen Verhältnissen behält man auf jeder Seite 6 Zoll übrig zur Rechten und Linken der Glastafel, worauf man verschiedene Dinge legen kann, auch hat man oberwärts noch 4 Zoll Raum über der Glastafel ganz frei. Allein unterwärts muß die Glastafel den Rand des Tisches berühren, und wird durch eine kleine Einfassung oder Stäbchen (F) begränzt, wodurch bei dem Niederlassen des Tisches das Herabfallen verhindert wird. Man läßt dieses Stäbchen oder hervorstehenden Rand rings um den Tisch herumgehen, damit die Gegenstände nicht herabrollen, und man läßt nur eine Öffnung (a), um durch diese die Unreinigkeiten wegzuschaffen. Den hervorspringenden Rand hält man so niedrig, daß man ihn nicht mit dem Läufer berühren kann. Wenn man ihn eine starke Linie niedriger macht, als die Glastafel, so ist es hinreichend.

Was die Stütze betrifft, welche den Tisch hält, wenn er fertig ist, so ist diese beweglich, und nirgends an demselben fest gemacht; man setzt sie auf die Seite, wenn man sie nicht mehr nöthig hat. An meinem Tisch sind die beiden Stützen von einander getrennt; allein es ist besser, wenn sie, wie in der kleinen Figur T, durch 2 Queerhölzer V mit einander verbunden sind, damit man beide Stützen zusammen aufstellen kann. Sie erhalten die Proportion der einzelnen Stütze Fig. N und bilden ein Fußgestell, wie eine Console. Jede Stütze ist $2\frac{1}{2}$ Zoll breit und 1 Zoll stark, und erhält die gehörige Größe, so, daß, wenn sie an der Stelle sind, der Tisch weder vor noch rückwärts hängt, sondern vollkommen horizontal ist, dergestalt, daß, wenn man mitten auf die Glastafel etwas Wasser gießt, dieses stehen bleibt und sich nicht auf den Seiten verbreitet.

Man berechnet die Länge, welche die Stützen haben sollen, nach der Höhe, wo man die Scharniere des Tisches fest gemacht hat, und macht die zwei kleinen Stücke Holz M, welche Einschnitte haben, fest, damit sie unterwärts den Fuß bilden. Man brauche alle nöthige Vorsicht, daß der Tisch an Ort und Stelle genau in der Waage und horizontal sey.

Wie die Stütze Fig. T angebracht wird.

Der Untertheil des Tisches muß zwei Einschnitte H haben, so stark wie die hervorspringenden Leisten bb. Diese Einschnitte oder Vertiefungen müssen genau so breit seyn, als die Streben N; denn hierin werden die beiden Streben eingeschoben, und unterwärts lassen sich diese Streben auch in die kleinen Stücke Holz M einstecken, die zu dem Ende eingeschnitten und am Fußboden eingeschraubt sind.

Um den Fuß des Tisches bequem aufzustellen, lege man ihn ganz platt auf den Fußboden, und stecke die beiden untersten Enden K in die Einschnitte M. Hierauf hebe man den Tisch mit der einen Hand und das Fußgestell mit der andern, und schiebe den obern Theil der Streben V in die Einschnitte H, die unter dem Tisch angebracht sind, alsdann muß er in seiner wahren Stellung seyn. Indem man das Fußgestell aufhebt, muß man Acht haben, daß er nicht aus den Einschnitten M *), die auf dem Fußboden sind, herausgehe.

Wenn die Tafel so eingerichtet ist, so befestigt man das Fußgestell durch 4 eiserne Nägel I, zwei oben und zwei unten. Diese Nägel gehen durch die ganze Vertiefung schief hindurch, durch das Fußgestell und selbst in einen Theil des Tisches, so, daß dieser sich nicht vom Fußgestell trennen kann, wenn man nicht vorher die 4 Nägel auszieht, wodurch allen Unfällen vorgebeugt ist. Diese Nägel hängen an einem kleinen Bindfaden, damit sie allezeit zur Stelle sind; die obern sind am Fußgestell befestigt, die untern an die Stücke Holz M.

Man kann leicht denken, daß diese Einrichtung sehr viel Festigkeit hat. Ein Mensch kann dreist ohne Gefahr sich darauf stellen, denn dieser Tisch kann mehrere Centner tragen; allein die Scharniere müssen gut und stark seyn, weil sie den meisten Widerstand leisten müssen.

Dieser Tisch, wie alles übrige, muß fleißig gearbeitet und gehobelt seyn, damit die Glastafel platt liegen kann; er muß mit Flanell und mit Seidenpapier darüber gleichförmig belegt seyn.

---

*) Die kleine Figur T zeigt die wahre Gestalt des Fußgestelles von vorn und im Kleinen; U K sind die beiden Streben, und V die Queerbänder.

Man muß die Vorsicht beobachten, den Tisch so hoch zu stellen, daß er an dem Niederlassen nicht gehindert wird, wenn man das Fußgestell wegnimmt und über die Stücke Holz M hinweggehen kann, ohne dadurch aufgehalten oder berührt zu werden.

Den Tisch kann man mit Öhl oder Firniß anstreichen, ehe man für immer die Glastafel darauf befestigt, damit man das Wasser oder Öhl, das darauf sich verbreiten könnte, leicht abwischen kann. Um mehrerer Reinlichkeit willen thue man dasselbe mit dem Fußgestell, besonders, damit das Holz sich nicht durch Feuchtigkeit oder Austrocknen verwerfe. Es ist sogar gut, wenn der Tisch oben und unten aschfarbig egal angestrichen wird, wozu man die Überbleibsel der Palette brauchen und dieses selbst verrichten kann.

Verfahren, die Glastafel auf dem Tisch zu befestigen, dergestalt, daß sie zwar auf der Stelle fest sey, aber dennoch umgewendet werden könne, um nach Belieben auf zwei Seiten zu reiben, überdies auch bei dem Niederlassen des Tisches nicht fallen könne.

Ich habe schon gesagt, daß sich die Glastafel unterwärts an die kleine Leiste lehnt, die rings um den Tisch geht; allein sie muß noch auf den drei Seiten durch 6 hölzerne Nägel (&) zurückgehalten werden. Diese Pflöcke endigen sich oben, wie man auf der 2ten Kupfertaf. sieht, in einen kleinen Knopf, wie der Kopf eines Nagels, allein man durchschneidet den Halbzirkel dieses Knopfs, damit er sich mit seiner ganzen Stärke gegen die Seiten der Glastafel lehne. Für diese 6 Pflöcke bohrt man oben Löcher in den Tisch, und steckt auf jeder Seite der Glastafel zwei hinein. Um sie richtig zu bohren, bezeichnet man sie zuvor auf dem Holze, nachdem man die Glastafel an Ort und Stelle gelegt hat. Nachdem sie wieder abgenommen, durchbohrt man die Löcher genau so groß als die Pflöcke, damit sie etwas knapp eingehen: denn sie müssen nicht zu leicht aus ihren Löchern herausgehen können, sondern indem man sie an ihrem äußern Ende unterwärts in die Höhe stößt, weil sie einige Linien

stark durch den Tisch und durch die ganze Stärke desselben hervorragen.

Die Köpfe der hölzernen Nägel, so wie die Einfassung an dem Vordertheil des Tisches, müssen eine Linie stark niedriger gehalten seyn, als die Stärke der Glastafel mit dem Flanell, damit man sie bei dem lebhaftesten Reiben *) nicht mit dem Läufer berühren kann.

Nachdem die 6 Löcher gebohrt, so legt man die Glastafel an Ort und Stelle, und um zu wissen ob sie recht sind, steckt man die hölzernen Nägel, deren Köpfe halb durchschnitten sind, an die starke Seite der Glastafel mit ihrer Spitze hinein. Dieses Anpassen muß genau geschehen, damit die Glastafel von allen Seiten gefaßt ist und sich gar nicht bewegen kann.

Verfahren, die Glastafel so zu befestigen, daß sie beim Niederlassen des Tisches nicht fallen kann.

Nachdem die Glastafel gereinigt, bedeckt man sie mit einer großen starken Pappe, damit sie, wenn sie hängt, gegen Stoß und zugleich gegen Staub gesichert ist.

Hierauf, und auch allezeit wenn das Fußgestell unter dem Tisch ist, schnallt man die Glastafel mit den beiden Riemen Z vorn an der Tafel fest an. Damit diese Riemen recht straff sind, so schiebt man zwischen ihnen und der Pappe einige flache Stücke Holz, wie ein starkes Lineal. Man bringt zwei dazwischen, das eine oberwärts der Glastafel, an die Stelle AB, und das andere unterwärts.

Ist dieses geschehen, so sind die Riemen Z ausgedehnt genug, daß das Glas bei dem Niederlassen des Tisches nicht vorwärts fallen kann. Alsdann nimmt man die 4 eisernen Nägel weg, hebt den Tisch mit der linken Hand etwas in die Höhe,

*) Wenn man mit Bleistift den Umfang der Glastafel auf den Tisch zeichnet, so nehme man sich in Acht, die Löcher für die Pflöcke auf den Riß selbst anzudeuten, sondern etwas außerhalb, damit der durchschnittene Halbmesser vom Kopfe des Nagels sich noch gegen die Dicke des Glases stützen kann. Man muß genau abmessen, daß der Pflock willig eingesteckt werden kann, aber auch so, daß zwischen ihm und dem Glase nicht der geringste Zwischenraum bleibt.

macht das Fußgestell oberwärts aus den Fugen los und läßt es gegen sich fallen, den Rand des Tisches ergreift man mit beiden Händen und läßt ihn nach und nach vorsichtig nieder. Damit er nicht von selbst entweicht, so führt man ihn mit 2 Händen ohne Erschütterung so, bis er senkrecht gegen die Mauer hängt.

Verfahren, die Riemen Z fest zu machen.

Ein weiches und zugleich starkes Leder ist zu den Riemen erforderlich. An ihrem untern Ende werden einige Löcher gestochen für den Dorn der Schnalle. Man macht beide Riemen 7 bis 8 Zoll länger als die Tiefe des Tisches, um zum Anfassen soviel übrig zu haben, daß man sie leicht anschnallen kann. Das übrig gebliebene Ende steckt man durch einen kleinen Queerriemen, der unter den Tisch angenagelt ist, um allen zufälligen Nachtheil zu vermeiden.

Man befestigt diese Riemen mit einigen Schrauben theils unterhalb des Tisches, theils an der Dicke des Holzes; allein es müssen Schrauben und keine Nägel dazu genommen werden. Man schnallt sie vorwärts mit zwei Schnallen, welche an einen viel stärkern Riemen befestigt sind, als die, welche über die Glastafel gehen. Diese kleinen Riemen sind unter dem Tische bei Z mit Schrauben festgemacht, dergestalt, daß die Schnalle ganz unter dem Tische bleibt, und höchstens nur bis an den Rand desselben geht. Die langen Riemen von weicherm Leder müssen über die Dicke des Holzes gehen können. Man zieht stark an bis zu dem Dorn der Schnalle, und steckt die übrigen Riemen in den kleinen Queerriemen, dessen ich eben erwähnt. (Man sehe, wegen der Schnallriemen, die 2te Tafel Fig. ZZX.)

Das Anpassen und Anschrauben aller dieser Riemen an den Tisch muß eher geschehen, bevor man denselben mit den Scharnieren an Ort und Stelle befestigt. Wäre der Tisch schon an seinem Platze, so würde die Befestigung derselben mit vielen Schwierigkeiten verbunden seyn.

Sechste Lection.

Von dem Glasuren und Retouchiren.

Man nennt eigentlich Glasur die leichten, durchsichtigen und gleichförmig aufgetragenen Tinten, womit man gewisse schon trockne Theile eines Gemähldes übergeht, das man beinahe als vollendet ansehen könnte, dem aber in dem geübten Auge des Künstlers noch Kraft, Harmonie, und in einigen Theilen die Wärme fehlt.

Vermittelst der Glasur bringt man es dahin, den Ton der Farbe in einigen Theilen des Gemähldes zu modificiren, ohne daß die darunter befindliche Mahlerei oder irgend ein Detail des Gemähldes verloren geht, indem man den Vordergründen oder den entferntesten Flächen mehr Lebhaftigkeit giebt, oder indem man andere Partieen entweder wärmer oder kälter macht, so daß man sich einen bessern allgemeinen Effect davon verspricht.

Mit diesen Glasuren also, wozu man blos Farben von leichter und durchsichtiger Natur gebraucht, verbessert man die Dinge, deren Lokal-Ton fehlerhaft ist. Was in der Aquarellmahlerei das Verwaschen (lavis) ist, geschieht hier mit Öhlfarben, indem man einförmige und platte Tinten anwendet, ohne das geringste Detail zu machen, und wodurch nicht verhindert wird, alle schon existirenden Arbeiten durch die Glasur durchscheinend zu sehen, deren Tinten man blos modificirt hat, dergestalt, daß, wenn man mit dem Ton einer Glasur, den man eben über irgend eine Partie verbreitet hat, nicht zufrieden ist, so nimmt man ihn mit Brodkrume weg, und verwechselt ihn mit einem andern, der unsern Wünschen angemessener ist. Allein man verhüte, die Glasur, die man wieder wegnehmen will, lange Zeit stehen zu lassen, sonst läßt sie sich ohne Beschädigung des Gemähldes nicht wieder auslöschen, theils weil sie schon zu trocken, theils weil die darunter befindlichen Farben erweicht seyn würden. Überhaupt nach einer halben oder spätestens gan-

zen Stunde muß man sich entschließen, besonders wenn man Farben gebraucht, die viel fettes Öhl erfordern.

Um eine Glasur wegzunehmen, mit welcher man unzufrieden ist, rolle man mit der flachen Hand geriebene Brodkrume darüber, und wenn man befürchtet, daß die Brodkrume bei der Verbreitung sich an andere frische Glasuren anhängen möchte, so giebt man dem Gemählde zur Vermeidung dessen die gehörige Neigung, so, daß die Krumen unmittelbar auf die Erde oder auf eine trockene Stelle des Gemähldes fallen. Sieht man, daß die Brodkrume von der abgehobenen Glasur nicht mehr beschmutzt ist, sondern sauber und rein bleibt, so trockne man die Glasur vorsichtig ab und verbreite eine neue darüber, indem man die Tinte darin verbessert, was uns fehlerhaft geschienen hat.

Es ist aber auch öfters der Fall, daß man sich nicht die verdrießliche Mühe zu geben braucht, die erste Glasur abzunehmen, sondern man kann den Ton durch Zusatz einer andern Farbe modificiren, die mehr oder weniger der ersten Tinte entgegengesetzt ist, und die, wenn man sie mit derjenigen vermischt, welche man eben verbreiten will, den gesuchten Ton hervorbringt.

Wenn also z. B. die erste Tinte zu grünlich erscheint, so legt man geschwind und sehr dünn über die ganze Glasur etwas reinen Lack, oder irgend eine andere Farbe, die mit dem zu erreichenden Ton noch viel übereinstimmender ist, dadurch wird das Grün bald gemildert werden. Ist hingegen die erste Glasur zu röthlich, so glasirt man mit reinem Ultramarin darüber, wenn es eine schon etwas entfernte Fläche ist; oder man glasirt wohl gar mit Schwarz und selbst Berlinerblau, wenn der Gegenstand sich auf einem nahen Vordergrunde befindet.

Man muß aber von diesem Mittel keinen Mißbrauch machen; es können große Unannehmlichkeiten daraus entstehen, in Betracht, daß die Menge fetten Öhls, welches man überhaupt fast bei allen Glasuren gebrauchen muß, sich im Übermaaß mit der wenigen Farbe, die man ausbreitet, befinden und mit der Zeit nachschwärzen würde. Daher muß man diese Glasuren mit so wenig Farbe und Öhl, als möglich, machen.

Dessen ungeachtet hat man von dem Gebrauch derselben nichts zu befürchten in allen dunkeln Partieen, die lebhaft seyn

sollen, wie z. B. in den Falten der Gewänder, die kein Licht haben, in den Dickichten der Bäume, in den Gründen, Felsen, Architektur und Vertiefungen der Zimmer. Man bediene sich derselben auch, um die Haare zu vertiefen, oder schönen hölzernen Meublen eine tiefe und transparente Farbe zu geben; allein man vermeide soviel als möglich den Gebrauch der Glasur auf Partieen, die allezeit lebhaft, rein und erleuchtet seyn müssen, wie die Lichter der Fleischfarbe, der schönen Lüfte, der feinen und weißen Wäsche, und auf die äußersten Entfernungen in einer Landschaft.

Indessen kann man gewisse Schatten der Fleischfarbe, der Wäsche, und einige Partieen der Gewänder von lebhafter, heller Farbe glasiren, um sich der Harmonie des Ganzen zu nähern, aber allezeit mit vieler Umsicht.

Es giebt auch Fälle, in welchen man es wagen darf, die Partie eines verdunkelten und stürmischen Himmels zu glasiren, so wie auch einige Theile des dritten oder vierten Grundes einer Landschaft, jedoch muß es nicht einer von denen seyn, die schon allmählig die bläuliche Tinte der Luft und des Himmels annehmen; allein diese Fälle sind selten, und man muß die Zuflucht zur Glasur vermeiden, weil man befürchten muß, Flecke zu machen, die wegen des fetten Öhls allezeit nachdunkeln, und mit Störung der Harmonie endigen.

Ich habe im Anfange dieses Artikels gesagt, daß die Glasuren zur Modification aller Töne dienen, mit denen man wenig zufrieden ist, und es ist nöthig, über diesen Punkt einige Erläuterungen hinzuzufügen. Man kann einen zu rothen Ton durch Glasur mit einer mehr oder weniger bläulichen, grünlichen oder gräulichen Tinte sehr leicht kälter machen, oder auch eine zu kalte Unterlage durch mehr oder weniger orange, röthliche oder braunröthliche Glasuren erwärmen; dieses gelingt auf nahen Gründen.

Gesetzt aber, man wolle eine Fläche oder einen Gegenstand des Gemähldes nicht allein mehr aschfarbig, sondern auch viel klarer, das heißt, viel lichter und heller machen, so gelingt dies fast niemals gut, weil man in die Tinte eine etwas lichte und undurchsichtige Farbe mischen muß, wie z. B. Weiß oder Neaplergelb. Da diese Farben an und für sich undurch-

sichtig und hell sind, so machen sie auf Tinten, die viel dunkler sind, einen unangenehmen Effect, ungefähr einen solchen, wie eine Lage von Staub hervorbringt.

Dies Verfahren kann nur gelingen, wenn man Nebel, Rauch oder Staubwolken mahlen will, die sich in die Luft erheben; allein bei diesen Arten des Effects muß man blos aschfarbige und bläuliche Töne anbringen, und sehr selten Gelb dazu mischen, weil diese Farbe das Auge zu sehr reizt und glänzender ist, als das Weiß selbst.

Wenn es also dienlich ist, eine nahe Fläche zu erhellen, so muß man sich entschließen, diese Stelle ziemlich impastirt zu übermahlen, um das Untere ganz zu decken, nicht aber glasiren; allein zur Erleichterung der Arbeit bereite man das Untere vor, wie wir in dem Artikel Retouchirungen angeben werden.

Ob ich mich gleich eben jetzt des Ausdrucks impastiren bedient habe, um eine Partie, die man weniger dunkel machen will, zu übermahlen, so hüte man sich doch, die Farbe zu dick darauf zu tragen, dies würde eine sehr unangenehme Störung in dem Ganzen des Werks veranlassen; denn die Partie, welche dickere Farbe hat, als die übrigen, würde sich als ein wahrer Vorsprung auf der Leinwand dem Auge darstellen, und den schlechtesten Effect machen.

Bei Übermahlung einer einzelnen Partie beobachte man also, diese nur so stark zu impastiren, als eben nöthig seyn wird, das Untere zu bedecken, ohne daß dadurch die Retouchirung schielend und nebelicht werde, aber auch ohne merkliche Erhabenheit für das Auge.

Ist diese Retouche einmal trocken, so hängt es nöthigenfalls von uns ab, noch einmal mit der Glasur darüber zu gehen, auch kann man noch einige geistreiche Schattirungen und lichte Blicke hinzusetzen.

Allein man darf nie vergessen, daß, wenn man glasirt, dieses allezeit mit einer viel dunklern Tinte geschehen muß, als das Untere, und ja niemals dem zuwider handeln. Daher ist es gut, die Untermahlungen überhaupt von einem hellern und viel lichtern Ton zu halten, als der Gegenstand nicht ist, damit, wenn man mit den Retouchirfarben und den Glasuren wieder darüber kommt, man das Ganze und die allgemeine Har-

monie des Gemähldes nicht verdunkele. Dies Verfahren würde glücken, wenn man die lächerliche Anmaaßung hätte, ein sehr altes beschmauchtes Gemählde nachzuahmen, wie öfters zu geschehen pflegt, ohne daß der Copist sich die Mühe giebt, zu bedenken, daß, wenn das zu copirende Original damals eben so dunkel gemahlt worden wäre, als es mit der Zeit geworden ist, man heut zu Tage darauf fast gar nichts erkennen würde, so sehr würde es nachgedunkelt seyn. Dies hat jeder Copist für seine eigene Arbeit zu erwarten, wenn er darauf beharret, seine Tinten zu beräuchern und ein ganz neues Gemählde so zu mahlen, als wenn es schon 2 Jahrhunderte alt wäre.

Verzeichniß der durchsichtigen Farben, um damit Glasuren und Retouchen zu machen.

1) Die Lacke Nr. 11 und 12.
2) Das Ultramarin Nr. 15 und 16.
3) Alle von Natur leichte schwarze Farben.
4) Der gebrannte Venetianische Lack, oder der gebrannte Carmin Nr. 13. für die größten Vertiefungen.
5) Das Berlinerblau Nr. 17.
6) Die beiden Arten der terra de Siena Nr. 20 und 21.
7) Der Asphalt oder Judenpech Nr. 24.
8) Die Casseler Erde Nr. 25. (sie schwärzt selten sehr nach).
9) Das calcinirte Berlinerblau Nr. 22.
10) Das calcinirte Englische Berlinerblau Nr. 23. (Dieses Braun ist nicht sehr nützlich, und kann entbehrt werden.)
11) Das zusammengesetzte Braun Nr. 27.
12) Das Indische Gelb Nr. 6.
13) Der kristallisirte Grünspan Nr. 37. (aber sehr selten zu brauchen.)
14) Die grünen Lackfarben Nr. 38. (wenn sie dauerhaft sind).

Es giebt viele Fälle, in welchen man mit Ocherfarben glasiren kann, wie bei dem zusammengesetzten Braun Nr. 27. Man kann sie rein anwenden, im Fall das Indische Gelb eine zu glänzende Tinte und Lebhaftigkeit den Bäumen, Terrassen, Felsen ꝛc. geben würde; nur vermeide man mit Farben zu glasiren, die zu körperlich sind.

Von den Retouchirungen.

Wenn über die erste sehr trockne Untermahlung (ébauche) über diese oder jene Partie eines Gemähldes, das man zum zweiten Mal übermahlt, eine leichte Tinte gelegt wird, so heißt dies retouchiren. Zu dem Ende verfertigt man seine Tinte aus dem Lokalton, welchen die zu übermahlende Partie hat: welcher Gebrauch von den besten Künstlern allgemein angenommen ist. Diese Retouchen haben den Vortheil, die eingeschlagene*) Untermahlung zu verbessern, mithin kann man dadurch viel deutlicher erkennen, was in dem Lokalton der Partie, die man wieder übermahlt, zu verbessern ist, und noch mehr, diese geschmeidigen Retouchirfarben erleichtern die darüber zu machende Arbeit, weil der Mahler nicht trocken**) arbeitet, und daher alle ausgedrückte Details nichts Abgeschnittenes***) haben: ein Fehler, der dem guten Effect der Mahlerei sehr nachtheilig ist.

Es ist sehr nothwendig, die Töne dieser Retouchen wohl zusammenzusetzen, sonst ist es unmöglich, ihnen die bestimmten Richtungen anzuweisen, denn dieses hängt nicht allein von dem Gegenstand, den man wirklich mahlt, sondern auch von dem Ton ab, den man in der Untermahlung zu verbessern oder zu modificiren hat.

Wenn es sich ereignet, daß der Lokalton der ersten Untermahlung getroffen ist, welches sehr oft geschieht, so legt man nur eine sehr leichte Retouche darüber, die dergestalt zusammengesetzt ist, daß der darunter befindliche Ton keine Veränderung leidet, und man genießt den schätzbaren Vortheil, die Details, welche man der ersten Anlage hinzusetzt, ganz weich und zart zu mahlen, ohne den Lokalton, womit man zufrieden ist, zu verlieren.

---

*) Man nennt ein öhlfarbenes Gemählde eingeschlagen, wenn die Partieen einen schlechten und mehr gräulichen Anblick gewähren, als der wahre Ton der Untermahlung hat.

**) Trocken mahlen bedeutet, irgend eine Farbe auf eine sehr trockne Partie auftragen, ohne zuvor eine Retouchirung anzulegen, oder die Stelle mit etwas Öhl zu befeuchten.

***) Trockenheit im Umriß.

Es ereignet sich auch häufig, daß man bald da und dort die Untermahlung durch diese leichte Retouche durchscheinen läßt, und man thut sehr wohl daran, wenn gewisse Partieen einer Untermahlung glücklich gemischt sind, und der rechte Ton derselben richtig und fein genug ist, so, daß man ihn beizubehalten wünscht. In diesem Falle drückt man nur gewisse Details mit mehr Bestimmtheit aus, sowohl in den dunkeln als hellen Schattirungen, und alles übrige läßt man als einen Grund oder als einen Lokalton, womit man zufrieden ist, unberührt. Diese Manier ist auch in vielen Dingen eben so gut anwendbar, besonders in Landschaften, Architektur und sogar in Draperieen, wenn nach Auftrag einer Retouche die Tinte gut gerathen ist und den erwünschten Ton hat. Man muß aber niemals die Lüfte oder große Lichter in der Carnation retouchiren, denn dies sind Partieen, die man nicht rein und licht genug halten kann; man muß sogar möglichst vermeiden, sie mit Öhl zu überziehen und zu sehr mit den Händen zu betasten, weil sich die Farben dadurch verändern und ihnen in kurzer Zeit eine rußige und schmutzige Farbe mitgetheilt wird *).

Die Retouchirungen haben den großen Vortheil, die Untermahlung so sichtbar zu machen, als wenn sie erst frisch gemahlt wäre, dergestalt, daß man die Töne gründlich modificiren kann, und noch mehr, daß die Details, die man darüber mahlt, sich mit dem Untern vollkommen verbinden und verschmelzen, ohne jemals weder trocken noch abgeschnitten zu werden, weil sie sich mit der allgemeinen Retouche etwas vermischen, woraus das Weiche und die schöne Harmonie eines Gemähldes entsteht.

Ich nehme zum Beispiel an, man wolle einen architektonischen Gegenstand übermahlen. Die leichte Retouche, womit man die Untermahlung glasirt, läßt alle gezogenen Linien durchschimmern, und stellt das Untermahlte zugleich so dar, als wenn es frisch gemahlt wäre. Mit der Spitze eines Borsten- oder andern starken Pinsels nimmt man die verschiedenen durchsichtigen

*) Man sehe indessen die 9te Lection, in welcher ich eine Art von weißem Öhl angebe, die zur Retouche gewisser Fleischpartieen gut ist, ohne sie ganz zu übermahlen, und ohne daß diese übermahlten Partieen fleckig aussehen.

Farben, die man zur beliebigen Modificirung des Localtons der architektonischen Masse für nöthig erachtet, und indem man diese Retouchen in den Schatten, oder andern Stellen, die es erfordern, mehr oder weniger stark aufträgt, so arbeitet man mit sichern Pinselstrichen, und man gelangt auf diese Art zu dem Grad der nöthigen Stärke, wodurch sich der Gegenstand von dem angrenzenden gehörig trennt und hervorhebt. Da übrigens alle Farben, die man zu Retouchirungen nimmt, ihrer Natur nach um so durchsichtiger sind, als man sie sehr dünn und mit wenigem Öhl aufträgt, so hat man den Vortheil, das Untere der Untermahlung zu vervollkommnen, ohne von dem, was stehen bleiben und beibehalten werden muß, etwas zu verlieren.

Wenn man zu den Retrouchirungen, anstatt der durchsichtigen Farben, grobe und körperliche Farben brauchen wollte, so würde man die Frucht der ersten Arbeit fast ganz verlieren, und blos eine zweite Untermahlung auf die erste setzen. Dieser dicke Auftrag der Farben würde die Arbeit grob machen, und man würde genöthigt seyn, noch eine Glasur darauf zu setzen, um alles das zu corrigiren, was nicht mit dem rechten und feinen Ton gemahlt ist.

Übrigens muß ich den Anfängern sagen, daß die Retouchen, wovon ich jetzt rede, nicht so sorgfältig und gleichförmig aufgetragen und verbreitet seyn dürfen, als die Glasuren, die alsdann zu Hülfe genommen werden, um mit mehr oder weniger durchsichtigen Farben aller Art, diese Retouchen zu übermahlen, besonders in den lichten Stellen, mithin die Anwendung einer gleichen Sorgfalt überflüssig seyn würde. Es ist sogar der Fall, besonders bei Landschaften, in welchen die Striche des Borstenpinsels und die Ungleichheiten, welche sie zurücklassen, angenehme Nachlässigkeiten hervorbringen, die das Auge und das Gefühl eines geschickten Künstlers nicht beleidigen; im Gegentheil benutzt er alles glückliche Ohngefähr, das ein leichter Borstenpinsel unter seinen Händen hervorbringt. Hierin haben die niederländischen Mahler sich besonders hervorgethan, allein man muß schon in der Kunst Fortschritte gemacht haben, und so wie sie, mit Verstand, davon Gebrauch machen. Man hüte sich besonders, sie affectiren zu wollen, das würde eben so

viel gelten, als wenn man geschmolzenes Blei ins Wasser schüttete, um schöne Figuren bilden zu wollen, wovon die beste des Ohngefährs nicht werth seyn würde.

Ich muß bei dieser Gelegenheit gedenken, daß die eigentlich sogenannten Retouchen weniger fettes Öhl verlangen, als die Glasuren, in Betracht deren, da man mit mehr oder weniger undurchsichtigen und ihrer Natur nach trocknenden Farben über das Untere weggeht, man für das Trocknen der Arbeit nichts zu befürchten hat. Auch lehrt die Erfahrung, daß, je mehr eine Farbe impastirt, das heißt mit einer gewissen Dicke aufgetragen ist, desto eher dieselbe zum Trocknen geneigt ist, und im Gegentheil, je dünner und leichter die Farbe ist, desto schwerer trocknet sie, wenn man nicht viel Trockenöhl hinzusetzt, das öfters sehr nachtheilig ist.

Man beobachte die Mittelstraße; zu viel oder zu wenig Farbe gebrauchen, ist schädlich. Man sieht junge Leute, die ihr Gemählde so stark impastiren, wie ein Maurer thun würde. Es ist wahr, Rembrant und andere große Coloristen haben oft große Erhöhungen in ihren Arbeiten angebracht; allein man lasse sich nicht dadurch verführen, denn von der Seite sind sie eben nicht zu bewundern. Diese großen Meister hatten nicht die Absicht, aus ihren Gemählden Basreliefs zu machen; sie hatten zu viel Einsicht, um an dieser schlechten Art Geschmack zu finden. Allein streng gegen sich selbst, konnten sie in Ansehung des Effects ihrer Werke und der Wahrheit des Colorits nicht genug befriedigt werden. Daher haben sie gemahlt und ihre Gemählde öfters bis zur äußersten Genugthuung wiederholt impastirt; und eben dieses hat die öfters übertriebenen Erhöhungen ihrer Farben bewirkt. Hätten sie gleich von Anfang den rechten Ton gefunden, so wären sie dabei stehen geblieben, sie hätten nicht die ängstlichen Versuche und vielfältigen Retouchen nöthig gehabt, welche, eine auf die andere gehäuft, endlich die für das Auge unangenehmen Erhöhungen der Farbe hervorgebracht haben, und die man sogar Kleckse (croûtes) zu nennen pflegt, weil ihr Verdienst blos in der Dicke besteht.

Es ist wahr, eine große Erhöhung von Farbe giebt einem großen Lichte etwas Hervorstechendes; aber sie bewirkt zugleich einen Schatten, wodurch der beabsichtigte Erfolg fehlschlägt.

Ein Schatten auf der Mitte des höchsten Lichtes der Stirn oder der Nase, macht für das Auge einen viel unangenehmern Effect, als die glänzende Seite dieser dicken Farbe eine günstige Täuschung oder Relief hervorbringt. Man nehme ja doch den Grundsatz an, daß man nicht die fehlerhafte Seite großer Meister nachahmen muß, das allezeit leicht ist, sondern man bemühe sich eben die Wirkungen zu erreichen, ohne denselben Mechanismus aufzusuchen, der eine fehlerhafte Manier ist.

Ein geschickter Mensch endlich weiß aus Allem Nutzen zu ziehen, sogar auch aus einem Fehler; der Anfänger hingegen findet in seinem Talent gar keine Zuflucht, ihn zu verbessern; er verwickelt sich immer mehr und mehr; er ertrinkt in dem Überfluß der Farbe; er martert und beschmutzt sie, um die Form anzudeuten, wodurch seine Arbeit noch viel schlechter wird; denn er muß sie bis zum Überdruß wiederholen; alle Farben verändern sich und werden schlechter, wenn sie nicht frei und mit Fertigkeit gebraucht sind. Man bemerkt dies nicht gleich, allein in kurzer Zeit wird man davon überzeugt.

Man verfalle aber auch nicht aus einer Ausschweifung in die andere, und fürchte sich nicht zu sehr vor dem Impastiren, besonders in den Lichtern, damit uns diese Furcht nicht alle Freiheit und alle Lust benehme, besonders in Werken von großem Umfang: sonst wird die Arbeit kalt, glatt, eintönig, und würde von fern betrachtet gar keine Wirkung hervorbringen.

Die großen Meister geben uns die Vorschrift, mit der Farbe im Schatten sparsam zu seyn und sie nicht zu impastiren, hingegen empfehlen sie fett zu mahlen und die Lichter hinlänglich zu impastiren, besonders die glänzenden Partieen, dergleichen in der Fleischfarbe, der hellste Theil der Stirn, die Lichter der Nase, die Brust, die Schultern ꝛc., so wie alle übrigen, welche sehr hell und leuchtend sind.

Was die Draperieen betrifft, besonders die von schweren Stoffen, so impastire man die Lichter allemal, wenn man auf dem vordersten Grund arbeitet; unser Borstenpinsel muß mit Farbe wohl gesättigt seyn, wenn man die scharfen Kanten der Metalle, des polirten Holzes, den Glanz der Gläser und der lackirten Gefäße ꝛc. mahlt. Wenn man eine Landschaft mahlt, so trage man kein Bedenken, die hellen Details auf den ersten

Gründen, als Rasen, Moos, Steine, Felsen ꝛc. fett zu mahlen; die Rauhigkeit und das glatte Äußere aller dieser Gegenstände suche man durch Führung eines ungleichen und freien mahlerischen Borstenpinsels auszudrücken, niemals aber lege man dicke Farben in den Schatten und auf zurückweichende ferne Partieen.

Der Grund dieses Lehrsatzes ist einfach. Wenn man dicke und angehäufte Farben in den Schatten aufträgt, so sammelt sich das Licht darauf und stört den Effect, so richtig auch der Ton des Schattens ist. Wenn man hingegen die Farbe mit einer gleichen Manier aufträgt, so erscheint sie als ein Gegenstand ohne Licht, ohne von ihrer schönen Durchsichtigkeit etwas zu verlieren. Sind hingegen die Lichter fett behandelt mit einem ungleichförmigen Borstenpinsel, so werden diese kleinen Unebenheiten der Farbe, besonders bei Armaturen, an den Stämmen der Bäume, an Steinen und großen Pflanzen der Vordergründe, die Strahlen des Lichts zusammenhalten, und mit den glatten und eintönigen Tinten der Schatten und Vertiefungen wunderbar contrastiren.

Man fürchte auch nicht, die glänzenden Blicke des schäumenden Wassers, so wie auch die Gegenstände, die blos Beiwerke sind, besonders aber den Glanz der polirten Körper zu impastiren. Diese aufgetragenen Pinselstriche machen viel Effect, wenn sie allemal dreist, frei und mit Verstand an ihren rechten Ort und Stelle angebracht sind. Über diesen Punkt suche man aus den Gemählden der Niederländer sich Rath zu holen; besonders hat Tenier diese Art der Behandlung der Farben ohne zu starken dicken Auftrag mit der größten Wahrheit ausgeübt.

Die kleine lichte Erhöhung der Farbe, welche ein Pinselstrich hervorbringt, muß so zu sagen ein freiwilliges Erzeugniß seyn; man muß Begeisterung darin wahrnehmen; sie muß niemals wiederholt und retouchirt seyn; wer von einem Pinselstrich spricht, versteht darunter einen einzigen dreisten, und kräftigen, breiten oder zarten Zug des Pinsels. Auf diese Art gelangt man dahin, die Form und die Natur des darzustellenden Gegenstandes zu charakterisiren; hingegen ein Pinselstrich, der zuvor überlegt, wiederholt und geleckt ist, hört auf ein Pinselstrich zu

seyn; er hat an seinem Wesen und Verdienst den freiwilligen Ausdruck eines geistreichen Pinselzugs, der frei und verständig ist, ganz verloren.

Was man dreist und wie im Fluge thut, ist mit einem eleganten und reizenden Wesen verbunden: dies ist eine Wahrheit, die nicht geläugnet werden kann.

Wenn man mit aufgehobener Hand ein Ornament oder eine große Schrift zeichnet, so hat die Arbeit allezeit bei allen ihren Unvollkommenheiten mehr Eleganz, als diejenige, welche man ängstlich und zaghaft mit aller Aufmerksamkeit und mit möglicher Symmetrie entworfen hat. So verhält es sich auch mit einem dreisten Pinselstrich. Man mache mit dem Pinsel, mit dem Zeichenstift, oder mit der Feder, was man will, so hat es etwas Anziehendes und Geistreiches, woraus das Talent und die Absicht ihres Verfertigers um so mehr hervorleuchtet, je weniger Zaghaftigkeit darin sichtbar ist; es scheint, als wenn das Gefühl des Künstlers wie ein reißender elektrischer Strom in seine Finger übergegangen wäre. Wenn er zagt, wenn er anhält, mit der Hoffnung, es besser zu machen, so erkaltet die Begeisterung, und es wird nicht so gut gelingen.

Daher kommt es, daß eine Skizze von einem geschickten Künstler dem wahren Kenner so viel Vergnügen macht; daher kommt auch die Schwierigkeit, fast möchte man sagen Unmöglichkeit, eine geistreiche Skizze zu copiren, ungeachtet der Nachlässigkeiten und öfters darin befindlichen Unrichtigkeiten. Man sieht darin weder eine recht reine Zeichnung, noch angenehme Harmonie, die man in einer fleißig ausgeführten und correcten Zeichnung bewundert; allein die Skizze drückt mehr Dinge aus, als vollendete Werke, die ein bloßes Produkt der Geduld sind, entblößt von Feuer, Wärme und Gefühl. Mit wenigen Kreidestrichen viel auszudrücken, ist es nicht eben so viel, als in wenigen Worten viele Ideen mittheilen? Daher jeder Mensch, welcher eine geistreiche Skizze oder Entwurf verfertigen kann, nothwendig auch einen geistreichen Pinsel haben muß, selbst in seinen ausgeführtesten Werken, wenn er übrigens Erfahrung genug erlangt hat, um über die Behandlung der Farbe Herr zu seyn.

Es gehört auch besonders zur Natur der Pinselstriche, daß geübte Augen erkennen können, ob ein Gemählde von diesem

oder jenem Meister ist, und mit so vieler Gewißheit, daß sie fast niemals eine Copie für ein Original halten, so gut sie auch gemacht ist.

Der Pinselstrich eines großen Meisters hat einen so unterscheidenden Charakter, daß er tausendmal schwerer vollkommen nachzuahmen ist, als die Unterzeichnung eines Namens oder irgend einer Handschrift.

Man wundere sich also nicht mehr, wenn wahre Kenner ein Original von der Copie leicht unterscheiden. Die große Schwierigkeit besteht darin, daß man eine große Anzahl Mahler bis zu dem Grade studirt haben muß, daß man sich ihre Art und Manier zu mahlen eigen gemacht hat. Dieses Studium ist lang und erfordert einen feinen Geschmack und natürliches Gefühl; daher kommt es, daß es so wenig wahre Kenner giebt.

Ein Copist kann die Umrisse von dem Original calquiren, er kann sogar die Wirkung, die Farbe und den Ausdruck eines Kopfs, wenn er einiges Talent hat, ziemlich gut nachahmen; allein bei dem Pinselstrich, welcher die Seele des Originals ist, wird er scheitern. Ich sage noch mehr: ein Mahler, welcher sich selbst copirt, wie dieses öfters geschieht, hat nicht mehr dieselbe Hingebung, dieselbe Freiheit des Pinselstrichs in seiner Copie, blos aus dem Grunde, weil er sich die Last aufgelegt hat zu copiren, und weil er nicht mehr mit der ersten Begeisterung arbeitet. Ich habe es allezeit selbst erfahren, und alle meine Freunde haben mir gestanden, in demselben Fall gewesen zu seyn.

Man mache daraus nicht den Schluß, daß es blos darauf ankomme, freie und dreiste Pinselstriche zu machen, um vortreffliche Werke zu liefern, sondern diese Pinselstriche müssen auch mit der größten Richtigkeit angebracht seyn, sowohl in Ansehung der Wahrheit des Tons, als der darzustellenden Form; sie müssen nicht hart, nicht mager, nicht trocken, sondern harmonisch, weich, ausdrucksvoll und natürlich seyn. Wie viele ähnliche Mittel giebt es nicht, welche der Mensch in seiner Gewalt hat, um seine Ideen Andern mitzutheilen!

Ein Redner mag die zierlichsten Redensarten gebrauchen, die harmoniereichsten Worte ertönen lassen, man wird die Verschwendung seiner Worte tadeln, und nichts als Affectation

darin erblicken, wenn er nicht durch seine wahren Vernunftschlüsse und richtige Gedanken, unsre Urtheilskraft rührt; man wird nichts als Worte gehört haben. So verhält es sich auch mit dem Mahler, der seine Leichtigkeit mißbraucht; er verblendet uns einen Augenblick, aber bald erblicken wir in seinem Werke weiter nichts als den Mechanismus der Hand; er spricht nicht zu unserer Einbildungskraft; er leistet unserm Geschmack kein Genüge: mit Recht geben wir furchtsam gemahlten Werken den Vorzug vor den seinigen, weil wir in denselben ein lobenswürdiges Bestreben und wohlstudirte Partieen entdecken.

Man arbeite also lange Zeit; durch Studiren und Nachdenken lasse man seine Urtheilskraft und Talent reif werden, ehe man sich für fähig hält, durch seine Behandlung und Pinselstriche zu glänzen; denn sie ist blos das Resultat des Wissens. Da sie das unterscheidende Merkmal eines vollendeten Mahlers in seiner Kunst ist, so wird sie niemals das Eigenthum der Anfänger noch der gemeinen Talente seyn.

Wir beschließen diesen Gegenstand mit einer wichtigen Beobachtung. Ein kleines Staffeleigemählde, das für das nahe Auge gemacht ist, darf nicht mit eben der Stärke der Farbe impastirt und touchirt seyn, als ein großes Gemählde. Die Art und die mehr oder wenigere Delikatesse der Arbeit muß der Größe des Gegenstandes und der Entfernung angemessen seyn, aus welcher es betrachtet werden soll. Man wird einsehen, wie unverständig es seyn würde, ein Gemählde von 15 bis 20 Zoll eben so zu behandeln, wie ein anderes von 15 oder 20 Fuß. In dem erstern muß die Manier viel zarter seyn, und viel ausgedehnter in dem zweiten; ohne dieses würde das eine einen rauhen und sehr unangenehmen Effect für das Auge machen, das sich demselben sehr nähern muß, und das andere würde viel von seiner Kraft und Wirkung verlieren, weil es in gehöriger Entfernung beurtheilt werden muß *).

*) Man ist allgemein darin einverstanden, daß die Entfernung, aus welcher der Zuschauer ein Gemählde sehen und gut beurtheilen kann, zweimal so groß seyn muß, als der Umfang des Bildes. Nach dieser Regel können die Mahler leicht den Grad der Ausführung oder Vollendung ihres Gemählde berechnen, um den Effect zu erreichen, den sie

sich davon versprechen. Auch muß der Mahler zuvor berechnen, wie hoch sein Gemählde aufgestellt werden soll, damit er seinen Gesichtspunkt schicklich und dergestalt mahle, daß alle Gegenstände so erscheinen, daß sie das sind, was sie seyn sollen, und daß die Wirkung der Perspective darin angenehm und natürlich sey.

Die kurzsichtigen Zuschauer, die das Ganze eines Gemähldes in der angezeigten Entfernung nicht genießen können, müssen es nicht mit bloßen Augen betrachten; sie müssen Concav-Brillen brauchen, und sich wie die übrigen in die vortheilhafteste Entfernung stellen, um das Ensemble und den Effect des Gemähldes gut zu beurtheilen. Auch der Mahler selbst, wenn er kurzsichtig ist, muß den General-Effect seines Gemähldes mit Brillen beurtheilen, durch welche er in die Entfernung sehen kann. Sieht er aber weit und stark in die Ferne, so muß er vorsichtig seyn, daß er nicht in zu kleine und zu trockne Details verfällt. Um diesen Fehler zu vermeiden, muß er alles das, was ihm zu stark angedeutet und zu stark detaillirt zu seyn scheint, durch die allgemeine Harmonie zu mildern suchen.

Siebente Lection.

Verfahren, den Venetianischen Lack oder den Carmin zu brennen, um ihn viel dunkler und zugleich dauerhafter zu machen.

Ich werde schon gesagt haben, daß wenige Lacke sich brennen lassen, daher muß man mit allen, die man haben kann, Versuche machen, bis sich einer findet, welcher sehr dunkelpurpurroth wird, ohne eine aschfarbene Tinte anzunehmen.

Die schönen Venetianischen Lacke, oder diejenigen, welche man unter diesem Namen anderwärts verfertigt, sind gemeiniglich die besten. Sie müssen aus der Cochenille verfertigt seyn, so wie der gute Carmin; da man aber überall solche Farben, die aus Farbehölzern oder andern nicht dauerhaften Materialien verfertigt sind, für guten Lack und Carmin verkauft, so rathe ich einem jeden, der sich die erwähnte schöne Farbe verschaffen will, daß er in kleinen Dosen Versuche mache, ehe er sich einen großen Vorrath kauft.

Man nehme einen silbernen Suppenlöffel und halte ihn über glühende Kohlen; in diesen schütte man den gepulverten Lack oder Carmin. Man rühre mit einem kleinen Stock von hartem Holz die Farbe beständig, und es wird sehr bald ein übelriechender Rauch ausdünsten, den man nicht einathmen darf. Man blase sanft in die Kohlen, so, daß keine Asche in den Löffel fällt, allein man unterhalte ein lebhaftes Feuer, indem man die Farbe beständig rührt, bis sie zu einem schönen Dunkelbraun wird und das Purpurroth der Nelken erhält, alsdann nehme man den Löffel vom Feuer. Bei dem Erkalten bleibt die Farbe nicht so dunkel, daher hat man nichts zu befürchten, wenn sie auf dem Feuer ganz schwarz aussieht. Man gebe aber wohl Acht, daß sie nicht Feuer fange, denn da-

durch würde sie ganz verdorben und in schlechte Kohle verwandelt werden; man nehme sie bei Zeiten ab und schütte sie auf einen sehr reinen Teller, auf dem niemals Fett gewesen ist. Man wird sehen, ob sie den Punkt erreicht hat, und findet man sie nicht braun genug, so setze man sie wieder in den Löffel auf das Feuer. Wenn der Lack von vorzüglicher Güte ist, so erhält man eine Farbe, die man durch keine Mischung nachahmen kann: sie wird alle Eigenschaften und fast die Dauerhaftigkeit des Cassius'schen Goldniederschlags haben, dessen man sich in der Miniatur bedient, und woraus der Purpur in der Emailmahlerei entsteht, zu welcher aber unser Lack nicht anwendbar ist.

Diese so gebrannte Farbe trocknet nicht so schwer in Öhl, als ungebrannt, allein dessen ungeachtet ist es nöthig sie mit etwas Trockenöhl anzumachen, man mag sie rein brauchen oder vermischt mit gebrannter terra de Siena und rothen Erdfarben.

Ich habe oft versucht, Krapplacke zu brennen, die von Natur so dauerhaft sind, allein es hat mir niemals geglückt. Sie verlieren im Feuer ihre Farbe, werden kothig und grau; überdies ist die Tinte nicht gesättigt und dunkel genug zu unserm Zweck, und es ist besser sie rein zu gebrauchen.

Achte Lection.

Neues Verfahren, das Ultramarin aus dem Lapis Lazuli zu extrahiren, das viel einfacher und geschwinder, als alle ältere Methoden.

Einer meiner Freunde, Hr. Töpfer, berühmter Landschaftsmahler zu Genf, hat nur seit einigen Jahren erst dies Verfahren entdeckt. Es ist ihm vollkommen gelungen, so wie auch mir und mehreren von unsern Freunden, und es geschieht mit seiner Genehmigung, daß ich es öffentlich bekannt mache.

Je mehr der Stein mit blauen Farbetheilchen beladen ist, desto mehr Ultramarin gewinnt man. Es ist also vortheilhaft, sich einen Stein zu verschaffen, der so blau als möglich ist, denn die Kosten des Zerreibens und der Scheidung bei einem an Farbe dürftigen Stein sind dieselben, wie bei einem, der sehr ergiebig ist. Zwar ist der letztere viel seltener, mithin auch theurer, als der andere, allein bei alle dem ist es doch wirthschaftlicher, diesen zu erhalten.

Der, welchen man aus den nördlichen Minern Rußlands bezieht, ist wohlfeiler, als der, welcher über Italien aus dem Orient zu uns kommt, weil seine Brauchbarkeit dort weniger gekannt ist. Er ist übrigens eben so gut.

Vorläufige Operation.

Man zerschlägt den Stein mit starken Hammerschlägen, bis die größten Stücke nicht mehr so groß als ein Ei sind; je kleiner die Splitter sind, desto besser ist es.

Man nehme einen oder mehrere Schmelztiegel, und lasse den Stein bei offenem Feuer rothweiß glühen. Dies Rothweiß werfe man ins Wasser, oder, was noch besser ist, in weißen destillirten Weinessig, so, daß es ganz damit bedeckt ist.

Diese Operation wiederhole man 3 oder 4 Mal hinter einander, bis der Stein mürbe genug geworden ist, um ihn ohne große Schwierigkeit mit dem Hammer zu zermalmen. Diese Calcination hat einen doppelten Nutzen, theils den Stein viel mürber zu machen, theils allen Kupferkies und andere darin enthaltene Schwefeltheile zu verbrennen und zu verflüchtigen.

Die Stücke, welche nur wenig oder gar keine blauen Adern haben, werden mit einem kleinen scharfen Hammer abgesondert, damit man nicht nöthig hat, die Kosten des Reibens darauf zu wenden, was die Mühe nicht lohnt.

Die ausgesuchten Stücke zerbricht und stößt man in einem großen eisernen oder stählernen Mörser mit einer Keule von eben dem Metall, wenn man keinen steinernen Mörser hat. Man brauche keine gegossenen oder kupfernen Mörser, welche springen, und die Farbe merklich verändern.

Der Mörser wird mit Leinwand oder einem Fell bedeckt, nachdem man die Keule darunter gesteckt hat, und ganz locker läßt, um darunter die Keule leicht zu bewegen. Man muß die Keule an der obern Einhüllung halten, und den Mörser mit einem Band umgürten, ohne welches die Splitter des Steins herausspringen würden; auch muß man nicht zu viel in den Mörser thun.

Wenn aller Stein pulverisirt ist, so siebt man ihn so lange durch, bis alle Theilchen wie ordinairer Sand sind; die stärkern Stückchen stößt man von neuem, bis sie so klein werden, daß sie durch ein Haarsieb gehen.

Den fein gepulverten Lapis Lazuli reibt man in destillirtem Wasser ab, in kleinen Portionen ohngefähr 1 Loth auf einmal, und noch weniger, wenn der Reibstein oder Glastafel nicht von großem Umfang ist *). Wenn man das Ganze gerieben und in ein feines unfühlbares Pulver verwandelt hat (denn auf diese äußerste Zartheit kommt sehr viel an), so reibt man dieses Pulver noch mehr, bis das überflüssige Wasser abdunstet, und wenn es ungefähr so dick wie starker Mehlkleister geworden ist, so hebt man

*) Über die Art zu reiben sehe man die 5te Lection, Seite 98.

es ab und läßt es in Zeltlein trocken werden, wie schon erwähnt worden *).

Wenn diese Zeltlein oder kleinen Haufen von Farbe vollkommen trocken sind, (welches den andern Tag Statt findet, wenn das Trocknen an der Sonne oder durch ein schwaches Feuer beschleunigt ist,) so legt man 8 oder 10 auf einmal wieder auf den Reibstein, und zerdrückt und verwandelt sie mit dem Läufer in ein sehr feines egales Pulver. Allein man darf den Läufer nicht hin und her führen, sondern die Zeltlein dürfen blos zerdrückt werden.

Alles auf diese Art zubereitete Pulver des Lapis Lazuli legt man in eine reine Waagschale, und auf den andern Teller der Waage an Gewicht eben so viel reinen Schöpsentalg, denn der gewöhnliche ist nicht so gut.

Den Talg läßt man in einem glasirten Geschirr, das noch nicht gebraucht worden, schmelzen. Wenn es ganz geschmolzen ist, so setzt man es auf ein viel gelinderes Feuer, um es flüssig zu erhalten. Hierin schüttet man nach und nach das Pulver des Steins, und zwar in kleinen Partieen, indem man zu gleicher Zeit die ganze flüssige Masse mit einem Pfeifenstiel, oder kleinen reinen Stock ohne Rinde, umrührt.

Es ist nothwendig, daß der Lapis Laz. sich gleichförmig mit dem Talg vermische; daher muß beständig gerührt werden, und das blaue Pulver nur nach und nach egal und gleichförmig darin verbreitet werden, indem man dasselbe mit der Hand auf der ganzen flüssigen Oberfläche umherstreuet.

Ist das Pulver ganz mit dem Talg vereinigt, so nimmt man das Gefäß allmählig vom Feuer, doch muß ohne Aufhören die ganze Mischung mit dem Stock umgerührt werden, denn sonst würde sich das Pulver auf den Boden des Gefäßes niedersenken, wodurch die ganze Operation mißlingen würde. Wenn aber der

*) Man sehe die 1ste Lection S. 2, wo erklärt worden ist, worin die Häuflein oder Zeltlein bestehen. Es ist sehr wichtig, daß diese Zeltlein, so wie alle Arten von Farben, welche mit Wasser abgerieben worden, vollkommen trocken sind und nicht die geringste Feuchtigkeit darin sey, wenn man sie mit Öhl anfeuchten, oder wenn man den zu Staub geriebenen Lapis mit Talg vermischen will, um das reine Ultramarin daraus zu extrahiren.

Talg anfängt steifer zu werden, und die Präcipitation dadurch verhindert wird, so höre man mit dem Umrühren auf, lasse das Ganze steif werden und gänzlich erkalten

Wenn man diese Operation in einer kalten Jahreszeit vornimmt, so kann es nicht schaden, wenn man zu dem Talg den 20sten Theil weiches Fett oder Speck hinzuthut; hingegen bei einer sehr heißen Jahreszeit mische man den 20sten Theil zerstoßenes Colophonium oder Glaspech hinzu, um ihm mehr Steifheit zu geben, und in einem oder dem andern Fall schmelze man das Ganze zusammen.

Das Schweinefett macht den Talg im Winter geschmeidiger, wodurch das Ultramarin bei dem Waschen, wovon eben geredet werden soll, durch das Wasser weggeschlemmt wird, mit welchem es mehr Verwandtschaft zu haben scheint, als mit dem Talg.

Im Sommer ist man genöthigt, dem Talg mehr Consistenz zu geben, obgleich der Schöpsentalg der härteste von allen ist; denn sonst trennt sich nicht allein das Ultramarin zu geschwind, sondern auch das unnütze und schädliche Steinmehl, welches gar kein Blau enthält; daher man etwas Harz hinzuthun muß. Die Theile des Steins, die nichts von dem Blau enthalten, das man Ultramarin nennt, scheinen mehr Verwandtschaft mit dem Talg zu haben, als die blau gefärbten Theile, folglich wird das Blau bei der Wäsche, wie wir gleich sagen werden, den Talg verlassen und sich mit dem Wasser verbinden, da hingegen alles Steinmehl in dem Talg zurückbleiben wird.

Wenn der Talg erkaltet ist, so nehme man ihn aus dem Gefäß *) ganz heraus, mache daraus eine Masse, die man in den Händen hin und her knetet oder mit einem hölzernen Rollholz welgert, als wenn man einen Kuchenteig machen wollte. Man knetet ohne Aufhören eine halbe Stunde, auf einem harten ebenen Körper, wie Marmor, Glas ꝛc., theils um die Farbe nicht zu verunreinigen, theils auch nichts davon zu ver-

*) Man sieht wohl ein, daß man dazu nicht allein ein glasirtes Geschirr haben muß, sondern auch das feuerfest ist, und worin man kochen kann, ohne daß es zerspringt.

lieren; denn man muß sie unter dem Rollholz ausbreiten und mit einem Farbemesser wieder aufheben können. Ist dies geschehen, so sammelt man sorgfältig allen Teig zusammen und bildet daraus eine Kugel oder eine Masse, die man im Sommer 14 Tage, wenn es aber kalt und Winter ist, nur 6 bis 8 Tage ruhig stehen läßt.

Die Arbeit der Scheidung oder der Wäsche.

Nach Verlauf der vorgeschriebenen Zeit nehme man zwei neue irdene Schüsseln von Thon oder Fayence, und fülle $\frac{2}{3}$ davon mit Wasser. Wenn das Wetter sehr kalt ist, so nehme man ziemlich heißes Wasser; ist es nicht sehr kalt, so nehme man laulich Wasser und blos im Sommer frisches Wasser. Dies ist wohl zu beobachten. Das kalte Wasser im Winter würde das Ultramarin nicht ablaufen lassen, und das warme Wasser im Sommer würde ganz das Gegentheil hervorbringen und das Ultramarin mit vielem Steinmehl vermischt werden.

Man setze die beiden Schüsseln mit Wasser auf einen Tisch, und nehme von der Talg- und Ultramarinpaste eine Nuß groß in die Hände; (man arbeite mit bloßen Armen, um mehr Behendigkeit zu haben.) Man wasche die Hände mit dieser Paste, gleichsam wie mit Mandelseife, und tauge sie oft in das Wasser, indem man eine gegen die andere wendet und wieder umwendet, als wenn man sich waschen wollte; und bald wird man sehen, wie sich das Wasser mit dem schönsten Azurblau färbt. Man fahre geduldig und ohne Anhalt fort, denn die Operation ist langweilig und unangenehm.

Wenn man merkt, daß die blaue Farbe nicht mehr in Menge und so häufig von den Händen abgeht, wie gewöhnlich nach 8 oder 10 Minuten geschieht, so lasse man die erste Schüssel stehen, und stelle sich über die zweite, deren Wasser dieselbe Temperatur haben muß. Man fahre fort die Hände abwechselnd zu reiben und einzutauchen, und höre nicht eher auf, als bis der Abgang von Blau sich so vermindert, daß eine längere Arbeit nicht der Mühe werth ist.

Alsdann beschabt man sich die Finger und Hände mit einem Messer, um die graue oder schwärzliche Paste los zu

machen, die zu nichts weiter taugt. Statt deren nimmt man neue und wäscht damit die Hände wie das erste Mal, und so weiter, indem man sorgt, daß das Wasser in gleicher Temperatur erhalten wird *).

Die erste Schüssel, in welcher man die Wäsche angefangen hat, wird das reinste und stärkste Ultramarin liefern; das aus der zweiten wird geringer, doch aber noch schön und gut seyn.

Hat man die Absicht, mehrere Abstufungen von Ultramarin zu machen, so wasche man sich nach und nach in 4 bis 6 verschiedenen Schüsseln. Die letztere wird blos die Ultramarinasche liefern. Auf diese Art erhält man eine Stufenfolge von Schattirungen, die nach und nach heller werden; die erste bleibt allezeit die schönste und kostbarste.

Ich für meine Person halte nichts von dieser Stufenfolge der Schattirungen. Sie hat für die Kaufleute ihren Nutzen, die bei dem Verkauf davon Vortheil haben, daß die Preise hoch oder niedrig sind, nach Proportion der Reinheit und innern Stärke der blauen Farbe.

Ich beschränke mich auf zwei, höchstens drei Sorten, und verwerfe das ganz, was man Ultramarin-Asche zu nennen pflegt. Es ist weiter nichts als ein bläuliches Steinmehl, und um diese leichte blaue Tinte zu erhalten, bedarf man nur von dem reinen schönen Ultramarin sehr wenig mit gutem Weiß vermischt. Die Tinte selbst wird viel reiner und besser; denn das weißliche Steinmehl der Asche ist kein gutes Weiß. Auch verändert sich das Aschblau sehr bald, es wird im Öhl braungrünlich, und hat gar keinen Körper.

Bemerkt man, daß das Blau in der Wäsche gar zu leicht abgeht, so muß man vermuthen, daß zugleich Steinmehl sich damit verbindet, man darf also nicht lange anstehen, die ganze Masse wieder zusammen zu schmelzen, indem man etwas pulve-

*) Der Grad der Wärme oder Kälte des Wassers muß in umgekehrtem Verhältniß mit der Temperatur der Atmosphäre stehen. Ist die Kälte lebhaft, so muß das Wasser ziemlich heiß seyn; ist das Wetter sehr heiß, so ist sehr frisches Wasser nöthig, und allezeit beobachte man die verschiedenen Grade der Wärme und Kälte in Absicht auf die Witterung.

risirtes Harz hinzuthut, wie ich oben angezeigt habe, und indem man alle die Vorsicht beobachtet, die Seite 134. erwähnt worden. Das Harz setze man unmerklich und sehr wenig auf einmal hinzu. Ohne diese Vorsicht bleibt das Ultramarin in den Portionen des Teigs verschlossen, welcher das meiste Harz enthält, und es würde sehr schwer werden, ihn davon los zu machen *). In diesem Fall müßte man die Paste von neuem umschmelzen, wodurch aber die Proportion des Gewichts des Talgs zum Lapis in Unordnung geräth.

Sollte man im Gegentheil finden, daß das Blau im Winter und wegen strenger Kälte sich gar zu schwer von der Paste trennen läßt, so tritt der Fall ein, daß man, außer dem Gebrauch des heißen Wassers, noch ein wenig Schweinefett hinzuthut, indem man die Paste umschmilzt, um den Talg geschmeidiger zu machen. Allein man muß nur sehr kleine Tropfen auf einmal darunter mischen, und nur sehr wenig dazu thun.

Man wage es nicht die Paste aufzubewahren, um die Wäsche in einer wärmeren Jahreszeit vorzunehmen, denn man läuft Gefahr das Ultramarin nicht mehr extrahiren zu können, wie einem meiner Freunde begegnet ist. Es scheint, daß, wenn der Lapis in diesem fetten Körper gar zu lange eingehüllt bleibt, er ihn dergestalt festhält, daß er sich nicht wieder davon losmachen kann.

Die eben jetzt angezeigte Methode zur Anfertigung des Ultramarins, ob sie gleich langweilig und verdrießlich genug, ist es doch nicht so sehr, als das allgemein bekannte Verfahren. Übrigens kann man wohl dieses Opfer an Zeit und Mühe darauf verwenden, um eine kostbare Farbe sehr rein und billig zu erhalten, welche von den Kaufleuten sehr theuer verkauft wird, ohne daß man sich allezeit auf ihre Reinheit verlassen kann.

Wenn die Paste erschöpft ist und blos noch Ultramarin-Asche davon geht, so ist man sicher, daß man alles extrahirt hat, was man konnte. Das Übriggebliebene der Paste enthält blos Talg und den Theil des Lapis, welcher kein Blau in sich hat.

Ich sowohl als meine Freunde haben bemerkt, daß es gut ist, das Wasser öfters zu wechseln, um sich die Hände

*) Der Talg muß heiß genug seyn, um das Harz zu schmelzen.

darin zu waschen. Es scheint, daß das reine Wasser, das noch gar keine Fetttheilchen enthält, das Ultramarin besser entbindet, als wenn es schon 8 oder 10 Minuten gebraucht worden ist. Man muß also mehr Schüsseln mit Wasser von gehöriger Temperatur haben, deren man sich allmählig bedient, und so wie man die vorhandenen verläßt, zu einer andern gehen, weil sie zu viel Fettigkeit enthalten, um die Extraction der blauen Farbe durch die Wäsche zu erleichtern. Die ersten Schüsseln läßt man einige Stunden ruhig stehen, damit das Ultramarin sich auf dem Boden der Gefäße setzen kann; nachher wenn man sieht, daß der Niederschlag rein ist, so schüttet man den größten Theil des klaren Wassers, als nicht mehr brauchbar, in irgend ein Gefäß; allein dies muß behutsam und vorsichtig geschehen, damit das auf dem Boden und an den Seiten des Gefäßes sich befindende Blau nicht mit weggegossen wird. Hierauf gießt man alles übrige in den verschiedenen Schüsseln enthaltene Wasser und Blau in eine einzige große Schüssel, die bestimmt ist, allen Bodensatz von Blau zu sammeln. Allein man muß es durch ein seidenes Sieb gießen, damit alle Fetttheilchen und andere Unreinigkeiten im Siebe bleiben, durch welches blos das Wasser mit sammt dem Ultramarin laufen muß. Man muß dahin sehen, daß, ehe man abgießt, der Bodensatz mit dem übrig gebliebenen Wasser stark bewegt wird, so daß alles Blau in das Sieb läuft, welches geschwind geschieht, damit die flüssige Masse das Ultramarin durch das Sieb mit fortreißt.

Wenn alle Bodensätze des Ultramarins in ein und eben derselben Schüssel *) mit einer hinlänglichen Quantität Wasser zusammen sind, so läßt man sie 24 Stunden ruhig stehen, mehr oder weniger, bis alles Blau sich gesetzt hat und das Wasser vollkommen hell ist, alsdann wird das Wasser auf folgende Art abgegossen **).

---

*) Wenn gesagt wird, daß alle Bodensätze in eine und eben dieselbe Schüssel gegossen werden sollen, so verstehe ich dies von dem Fall, wenn man aus der Paste nur eine Sorte Ultramarin und von einerlei Güte machen will. Will man aber Abstufungen machen, so muß man so viel Schüsseln haben, als es Bodensätze von verschiedener Güte giebt, und muß sie numeriren, um sie leichter wieder zu erkennen.

**) Es ist sehr nützlich, wenn die Gefäße oder Schüsseln eine Art von Schnabel oder kleinen Hals haben, wodurch das Wasser beim Abgießen

Verfahren bei dem Abgießen oder Ablaufen des Wassers, damit keine Farbe verloren geht.

Man hebt sehr leise die große Schüssel und neigt sie ohne allem Anstoß; denn wenn sich das Wasser mit dem Blau von neuem vermischen würde, so wäre man genöthigt, es von neuem ruhen zu lassen.

Man muß also sehr vorsichtig dabei seyn, daß der Bodensatz nicht in Bewegung kommt, und so gieße man das Wasser gleich und langsam ab, bis man sieht, daß man auf dem Punkte ist, die Farbe mit fortzuschwemmen. Alsdann setze man das Gefäß sanft zurück, und lasse es ruhen, bis sich die Farbe von neuem gesetzt hat.

Es ist gut, unter das Gefäß, welches man eben hält, eine Stütze unterzulegen, um den äußersten Grad der Neigung, welche man ihm geben will, beizubehalten. Durch dieses Mittel läuft man weniger Gefahr, den Bodensatz davon zu befreien. Wenn alles gut geruhet hat, so nimmt man eine kleine Spritze von Elfenbein oder Zinn, und saugt damit das übrige Wasser nach und nach sanft ab *). Dies thut man so lange, bis man bei dem Anziehen des Wassers sieht, daß die Farbe selbst auf dem Punkte steht, in die Spritze zu bringen; alsdann hört man auf und läßt die übrige Feuchtigkeit verdunsten, indem man das Gefäß gegen Staub verwahrt, auf einen warmen Ofen oder warme Asche stellt.

Wenn alle Farbe trocken ist, so nimmt man sie reinlich weg, indem man sie überall abschabt und zwar mit einem Stückchen sehr scharfen und biegsamen Horn, von der Größe eines Kartenblatts, dergestalt, daß man ihm mit den Fingern die nöthige Krümmung geben kann, um die innern Seiten des Gefäßes damit zu reinigen. Das Instrument muß auf der Seite, womit man schabt, scharf seyn.

---

laufen kann, damit es nicht rechts und links vorbeiläuft, denn dies geschieht, wenn der Rand ganz rund ist.

*) Man kann auch das übrig gebliebene Wasser mit einem kleinen Heber abziehen, welcher in einem Bande von Baumwolle oder einem kleinen baumwollenen Docht besteht, dessen eine Ende man ins Wasser steckt und das andere außerhalb des Gefäßes auf einen Teller hängen läßt. Durch dieses Verfahren verliert sich das Wasser ohne weitern Anstoß.

Dieſes Pulver ſammelt und ſchüttet man zuſammen, verwahrt es in einer ſehr reinen Büchſe oder wenigſtens in einem feinen glatten Papier, bis man die letzte Operation vornimmt, welche eben folgt.

Letzte Operation.

Wenn alles Ultramarin nach obiger Anweiſung in ein recht trocknes Pulver verwandelt worden, das man ſorgfältig geſammelt hat, ſo bleibt noch eine kurze Operation übrig, nämlich die, der Farbe alles Fett zu benehmen und ſie vollkommen zu machen.

Man thut jede Sorte Ultramarin in einen beſondern Schmelziegel auf glühende Kohlen, den man bei offenem Feuer vom Roth- bis zum Weißglühen bringt, bis die Farbe ſelbſt gleichen Grad des Feuers annimmt. Damit ſie ſich aber gleichförmig calcinire, ſo verfertige man einen kleinen Bündel von 8 oder 12 Stricknadeln, und rühre damit von Zeit zu Zeit während des Feuers die Farbe in den Schmelztiegeln. Mit ſehr feinem Drath bindet man den Bündel zuſammen, und einem der Enden dieſer Nadeln giebt man durch Abſonderung die Geſtalt eines Beſens *). Man wird gar bald aus den Tiegeln einen leichten Dampf entſtehen ſehen, welcher beweiſt, daß das Pulver noch nicht vom Fett genug befreiet war; man nimmt daher die Schmelztiegel nicht eher vom Feuer, als bis aller Rauch aufhört.

Man nehme die Schmelztiegel vom Feuer, ohne ſie umzuwerfen, und wenn ſie erkaltet ſind, ſo reinige man ſie äußerlich von allem Staub, und ſchütte die Farbe in eben ſo viel reine und neue Schüſſeln, als man Sorten von Ultramarin hat.

Iſt die Farbe vollkommen erkaltet, ſo verwahre man jede Sorte gegen Staub in kleinen Glasfläſchchen, die man numerirt und feſt zumacht. Alsdann iſt das Ultramarin fertig und zu allen Arten der Mahlerei brauchbar, im Gummiwaſſer ſo wie im Öhl, ohne daß es nöthig iſt, es wieder zu reiben.

---

*) Dieſen ſtählernen Beſen muß man nicht lange in den Schmelztiegeln laſſen, ſondern herausnehmen, ehe er roth wird, ſonſt wird die Farbe durch die Abgänge des Stahls etwas verdorben.

Ein anderes Verfahren, das Ultramarin aus der fetten Paste zu extrahiren.

Mein Freund Töpfer hat verschiedene Mittel versucht, um das Ultramarin aus der Paste zu ziehen, wovon ich das eine, welches ihm gelungen ist, anführe. Er wirft von seiner Paste Stücke wie eine Nuß groß in ein großes glasirtes Gefäß, das halb mit Wasser angefüllt ist, welches nach der Temperatur der Witterung und Jahreszeit warm oder kalt seyn muß. Die Paste muß wenigstens 1 Zoll hoch mit Wasser bedeckt seyn. Hierauf schlägt man mit einem kleinen hölzernen Quirl, der keine Rinde hat, und zum Quirlen der Eier dient, das Wasser und die Paste so stark als möglich, bis das Wasser ganz blau erscheint. Dieses Wasser gießt man durch ein seidnes Sieb, das über ein Gefäß von gleicher Größe mit dem erstern ausgespannt ist. Die auf dem Sieb zurückgebliebenen Stücke der Paste werden wie zuvor mit frischem Wasser gequirlt und geschlagen, so lange, bis kein Blau mehr davon geht. Da diese Methode so geschwind von statten geht, als die vorige, und eben soviel Ultramarin aus der Paste zieht, so hat sie den Vorzug, weil sie in der Ausführung reinlicher und nicht so ängstlich ist; allein ich habe weder mit dieser noch der folgenden Methode, welche mein Freund vortheilhaft gefunden, Erfahrung gemacht.

Potaschenlauge zur Extraction des Ultramarins.

Die oben erwähnten Vorbereitungen zur Anfertigung der Paste bleiben die nämlichen für diese verschiedenen Methoden, denn es kommt hier blos auf die verschiedenen Mittel an, das Ultramarin zu entbinden und aus der teigigen Masse los zu machen.

Man zerreiße die Paste in Stücken, wie bei der vorigen Methode, und gieße eine ziemlich starke Potaschenlauge darüber, heiß, kalt, oder laulich, nach Befinden der Jahreszeit. Man lasse das Ganze ruhig stehen, und rühre es nur von Stunde zu Stunde.

Nach einigen Tagen wird die ganze Masse Wasser mit der Farbe schmutzig und trübe. Dies schleimige und unreine Was-

ser ziehe man mit einer kleinen Spritze ganz sanft ab, um kein Ultramarin einzusaugen. Alles mit der Spritze abgehobene schleimige Wasser schütte man weg, und setze diese Arbeit von Stunde zu Stunde fort, bis das trübe Wasser aufhört, und man den reinen Absatz des Ultramarins auf dem Boden des Gefäßes findet.

Diesen Bodensatz wasche man mehrmals mit reinem kalten Wasser, bis das Wasser vollkommen klar abläuft, und wenn man davon etwas mit dem Finger auf die Zunge thut, gar kein Geschmack zurückbleibt, und man wird eine einzige, sehr gute Sorte Ultramarin erhalten. Hierauf beobachte man alles dasjenige bei dem Abgießen, Trocknen und Calciniren des Blau, was schon oben gesagt worden, und die Operation ist beendigt. Allein bei dieser Art erhält man nur eine einzige Sorte Ultramarin.

Es ist wahrscheinlich, daß bei dieser Operation die Potasche den Talg in eine Seife verwandelt, und die fettigen Theile entweder auflöst oder zurückhält, so daß das Ultramarin ganz entblößt bleibt. Nach Hn. Töpfer liefert dieses Verfahren, wenn alles übrige sonst beobachtet ist, das meiste Ultramarin, und wenn man durch anhaltende Erfahrung von diesem Vortheil überzeugt ist, so ist es ohne Zweifel in jeder Hinsicht den beiden erstern vorzuziehen.

Es ist bei dieser letztern Methode, sowie bei den vorhergehenden, nicht nöthig zu wiederholen, daß die Zubereitung des Lapis und der Paste die nämliche seyn muß, so wie auch die letztere Operation in Betreff der Calcination des Ultramarins, dessen Verwandlung in Pulver und Aufbewahrung in Flaschen.

Wenn man neugierig seyn sollte, die ältere übliche Methode bei der Extraction des Ultramarins kennen zu lernen, so findet man das Ausführliche davon in mehrern Schriften, und besonders in der Encyklopädie, und in Watin Staffirmahler ꝛc.; allein ich muß gestehen, daß diese alte Methode viel langweiliger ist, als die neue.

Es folgen hierbei die gewöhnlichen Preise von den verschiedenen Sorten Ultramarins, welche man aus Rom bezieht, wo sie überhaupt nicht so theuer sind, als anderwärts.

1ste Sorte: die Unze 20 Piaster, ungefähr 106 Fr.
2 " " " " " 12 " " " " " 62 "
3 " " " " " 9 " " " " " 46 "
4 " " " " " 7 " " " " " 36 "
5 " " " " " 5 " " " " " 25 "

Es giebt noch geringere Sorten bis zur Ultramarin-Asche, die noch wohlfeiler zu haben sind; allein ich rathe nicht dazu. Man wird sich erinnern, daß ich schon anderwärts gesagt habe, es sey besser, nur 2, höchstens 3 Sorten von vorzüglicher Schönheit zu haben. Man hat mehr Vortheil davon, weil sie mehr Ausbeute geben, indem man sie mit Weiß oder andern Farben vermischt*).

Untrügliche Mittel, zu erforschen, ob die Ultramarine ächt oder verfälscht sind.

Da diese Farbe unendlich kostbarer und theurer ist, als alle übrigen Farben der Mahlerei, so ist es für die Käufer nützlich zu wissen, woran man den reinen Lapis erkennt, oder ob er mit wohlfeilern blauen Farben vermischt ist, die auf Kosten der Güte das Gewicht und die Masse vergrößern.

Man nehme ein kleines Fläschchen mit Scheidewasser oder Spiritus nitri, und ein Stückchen Glas, worauf man einer Erbse groß Ultramarin legt. Man schütte einen Tropfen Schwefelsäure darauf, und lasse es einige Minuten stehen. Ist das Ultramarin von reinem Lapis, so wird gar kein Aufbrausen entstehen, und die Farbe wird sich bald in eine graue Asche ohne

*) Siehe Seite 21. die 1ste Lection. Dies sind die Preise bei den vornehmsten Kaufleuten; zu Rom bei Charles auf dem Spanischen Platz ist der vorzüglichste; bei Vincenzo Pelluchi-Colorare auf der via de la vite zu Rom, so wie bei andern Kaufleuten, sind die geringern Sorten zu haben.

Wenn man aber in andern Ländern, als Frankreich, England, Deutschland ꝛc. Ultramarin kauft, muß man ihn viel theurer bezahlen, und dennoch kann man oft betrogen werden: denn man vermischt ihn bisweilen mit andern blauen Farben, als Schmalte, Kobalt, blaue Asche, Blau von Antwerpen, ja sogar mit Berlinerblau.

Vermischung umändern. Wenn im Gegentheil in dem kleinen Haufen Farbe dunkelblaue Theilchen zu sehen sind, so ist sicher eine Vermischung von Kobalt oder Berlinerblau darunter, denn beide Substanzen lassen sich nicht in Scheidewasser auflösen.

Wenn das Pröbchen unter dem Scheidewasser kocht und aufbrauset, und man in der Auflösung röthliche und gelbliche Spuren entdeckt, so ist eine Mischung aus Kupferblau darin, wie die blaue Asche oder das Blau von Antwerpen, oder Mischungen aus dem Pflanzenreich, wie das Blau aus Kornblumen, oder andern ähnlichen Blumen.

Noch giebt es eine andere Probe, womit sich entdecken läßt, ob das Ultramarin mit Berliner- oder mit Kobaltblau, oder mit beiden zugleich vermischt ist. Man nehme ein Pröbchen von Ultramarin, welches im Scheidewasser sich nicht ganz auflösen ließ, und welches eine Viertelstunde und länger kleine Theilchen von Dunkelblau bei sich behielt, und thue es in einen eisernen Löffel, der am Feuer schon rothglühend ist, und zwar so lange, bis die Farbe selbst rothweiß glühend wird. Nach dem Erkalten untersuche man die kleine Probe genau; ist sie mit Kobalt vermischt, so wird er sich im Glase niederschlagen und wie kleine dunkelblaue glänzende Kügelchen erscheinen; ist sie mit Berlinerblau vermischt, so wird man kleine rothe oder dunkelgelbe Theilchen gewahr werden; denn das Berlinerblau verwandelt sich in eine Art dunkeln Ocher, so wie er am Feuer sich calcinirt.

Was das wahre Ultramarin betrifft, so muß es eben so lebhaft, blau und rein bleiben, wie es vor der Calcination war, dergestalt, daß man ungefähr erkennen kann, wieviel die Beimischung beträgt. Indessen betrage die zugesetzte Mischung viel oder wenig, so kaufe man diese verfälschte Farbe nicht; denn man würde die Tinten, besonders im Fleisch und in den Lüften damit verderben.

Neunte Lection.

Mittel, das Mohnöhl zu bleichen, und es fast eben so weiß wie Wasser zu machen, mithin viel trocknender, aber auch etwas zäher*).

Man bedient sich desselben bei dem Retouchiren mit Erfolg. Man nehme eine oder mehrere weiße Glasbouteillen nach Verhältniß der Quantität des Öhls, das man bleichen will; es muß aber weißes Glas seyn, weil daran gelegen ist, die Fortschritte der Operation durch das Glas deutlich zu erkennen. Man gieße in die Bouteillen ein Theil Mohnöhl, so frisch als man es bekommen kann; es darf nicht älter als 2, höchstens 4 Monate seyn. Über dieses Öhl gieße man 2 Theile reines und filtrirtes Wasser. Man berechne die Verhältnisse des Öhls und Wassers dergestalt, daß einige Zoll darüber leer bleiben, damit man die Mischung von Zeit zu Zeit umschütteln kann. Diese Flüssigkeit rüttele und schüttele man so stark wie möglich, als wenn man eine Bouteille ausspühlen wolle; allein während des Schüttelns setze man einen Pfropf darauf. Nachher nehme man den Pfropf wieder ab und lasse sie ruhig stehen, jedoch mache man eine Art von Decke darüber von starkem Papier, das mit großen Stecknadeln durchlöchert ist. Man setze die Bouteille der Luft, dem Tageslicht, und besonders der Sonne aus. Alle 2 oder 3 Stunden wird die Mischung einmal geschüttelt, besonders in den ersten 6 oder 8 Tagen. Das Öhl schwimmt bald oberwärts, aber das Wasser wäscht und reinigt es, und trennt davon alle schleimigen Theile, die es färben und das schnelle Trocknen verhindern. Diese schleimige Substanz trennt sich nach und nach in einigen ruhigen Stunden, und setzt sich zwi-

*) Viele Mahler brauchen auch Nußöhl, wenn es frisch und weiß, und nicht warm gepreßt ist. Es ist sehr gut und trocknet geschwind.

schen das Wasser und Öhl in der Gestalt einer molkichten und weißlichen Masse, die man täglich wenigstens einmal wegnehmen muß. Dies muß mit Geschick geschehen vermittelst eines kleinen reinlichen Stocks von weißem Holz. Man schüttet das Öhl in eine andere Bouteille, worin sich schon neues, frisches und filtrirtes Wasser befindet, und dieses erneuert man alle 2 oder 3 Tage in dem ersten Monat der Operation. In der schönen Jahreszeit glückt die Sache besser und geschwinder, weil das Tageslicht, und besonders die Sonne, zur Läuterung und Abklärung der Flüssigkeiten mächtig wirken. Zwei oder drei Monate hindurch schüttelt man die Bouteille täglich mehrmals, und je öfter, desto besser. Je mehr man auf diese Art das Öhl wäscht, desto mehr wird es an Weiße, Schönheit und trocknender Eigenschaft gewinnen.

Wenn man zwischen dem Wasser und Öhl keine Unreinigkeiten mehr sieht, so läßt man die Mischung in Ruhe ohne weiteres Schütteln; aber allezeit muß man es an die Luft und in Schatten stellen, mit einem Deckel von durchlöchertem Papier, um die Ausdünstung zu befördern, ohne daß der Staub eindringen kann. Man stellt es nicht mehr an die Sonne, weil zu befürchten ist, das Öhl möchte zu zähe und ranzig werden. Das Wasser, welches sich unter dem Öhl befindet, verdirbt nicht, indem das darüber schwimmende Öhl es gegen die Luft schützt, und eben dieses Wasser verhindert, daß das Öhl nicht zu dick und zu steif werden kann. Als ich einstmals, nach meiner Beobachtung, ein wenig von diesem Öhl in eine kleine Flasche goß, ungefähr 1 oder 2 Zoll hoch, vergaß ich, es in die große Bouteille zurück zu gießen, und nach 3 oder 4 Tagen fand ich es in der Flasche steif und fest bis auf den Grund, und hatte so viel und noch mehr Consistenz als ein Gelee, ob sie gleich im Schatten und in einem Kästchen eingeschlossen war. Das Öhl war in diesem Zustande eben so rein, weiß und durchsichtig, als in dem flüssigen Zustande. Ich zerbrach die Flasche, um von seiner Consistenz, die ich, wie ich eben gesagt, sehr fest fand, desto besser urtheilen zu können; allein ich muß hinzusetzen, daß die Flasche nicht zugepfropft war. Ich wog dieses Öhl, welches etwas mehr als eine Unze betrug. Ich weiß, daß man öf-

ters ein Resultat erhält, welches den alten Öhlen in den Waschtrögen der Pinsel nahe kommt, wenn man sie im Sommer 14 oder 20 Tage ruhig stehen läßt; allein da diese alten Öhle sehr klebrig und ranzig werden, so haben sie lange den Grad der Klarheit und Weiße nicht, überdies sind sie mit trocknenden und schädlichen Salzen geschwängert, die besonders von dem Bleiweiß herrühren, das auf dem Boden des Pinseltrogs sich gesetzt hat, so wie auch von andern ihrer Natur nach mehr oder weniger trocknenden Farben, die blos Überbleibsel von dem sind, was bei der Reinigung der Pinsel sich in dem Gefäße gesammelt hat. Hingegen das gebleichte Öhl, nach der eben angezeigten Methode, enthält keinen fremdartigen Körper, und das Wasser, auf welchem es ruhet, erhält es in einem hinreichend flüssigen Zustande, daß es ohne Beschwerde gebraucht werden kann.

Andere Art weißen Öhls.

Auch auf folgende Art wird ein ziemlich weißes und gut trocknendes Öhl verfertigt. Man thut frisch gepreßtes Nußöhl, das blos kalt und nicht am Feuer zubereitet worden, ungefähr $\frac{1}{2}$ Pfund in ein Glas, und läßt es eine Stunde im Marienbade kochen. In diesem also verdickten Zustande trocknet es sehr gut; allein es ist nicht so rein und weiß, als das im Wasser gewaschene Öhl. Indessen kann man es sehr bald zubereiten und sich dessen im Nothfall bedienen. Es ist übrigens bei Retouchirung großer Gemählde sehr gut, bei welchen eine kleine zurückgebliebene Schattirung in den übermahlten Stellen nicht bemerkbar ist, weil man große Werke in der Entfernung ansieht.

Gebrauch des weißen Öhls.

Es geschieht oft, daß man einige kleine Theile in einem Gemählde, das man für fertig hielt, retouchiren muß, und daß z. B. in dem Fleisch, in der Wäsche, in den Lüften und andern zarten Theilen, die dem stärksten Licht ausgesetzt sind, eine große Reinheit des Tons erforderlich ist. Um nun den Ton oder die Tinte dieser Partieen abzuändern, kann man gewöhn-

liches Öhl nicht dazu gebrauchen, weil leicht Flecke entstehen, wenn man stellenweis übermahlt, und noch mehr ist zu befürchten, wenn man, zur Vermeidung dieses Übelstandes, Alles zu übermahlen unternimmt; das heißt, nicht allein die kleine Stelle, die man für fehlerhaft hält, sondern auch alles, was rings herum ist. Dadurch wird der Künstler verleitet, einen ganzen Kopf, einen ganzen Arm u. dgl. zu übermahlen, dergestalt, daß er öfters Gefahr läuft, eine Sache zu verderben, mit welcher er im Allgemeinen zufrieden seyn könnte, und zwar blos wegen einer geringen Correctur, die vielleicht nicht wesentlich nöthig war.

Zu dem Ende ertheile ich folgende Vorschrift, die mir allezeit gelungen ist. Niemals, selbst nach mehrern Jahren, habe ich auf irgend einer einzeln übermalten Partie den geringsten Fleck durchschimmern sehen, ob sie gleich häufig in den schönsten und lichtesten Partieen des Fleisches und der Wäsche befindlich waren.

Man nehme einen sehr kleinen Tropfen weißes Öhl, und verbreite ihn sanft mit der Spitze des Fingers auf der Stelle, die man retouchiren will, dergestalt, daß auf dem Gemählde, welches sehr trocken seyn muß, nur so wenig als möglich zurückbleibt, und nur so viel als nöthig ist, um nicht trocken zu übermahlen. Das Überflüssige trocknet man sanft mit einem Stückchen Seidenpapier ab, nicht aber mit Leinwand, die auf der beöhlten Partie lauter Fasern zurücklassen könnte.

Auf diese leicht beöhlte Vorbereitung kann man die beabsichtigte Partie übermahlen und abändern, sey es nun in Absicht des Tons der Farbe, oder in Ansehung der Form, und dieses wird eben so leicht geschehen können, als wenn die darunter befindliche Farbe noch ganz frisch wäre.

Man kann seinen Farbeton ohne die geringste Schwierigkeit in Accord bringen, allein man muß sich bemühen, daß die Farbe rings um die Retouche sich verdünne und allmählig verliere, so, daß man fast gar keine Farbe an die Ränder lege, wo die trocknen Theile des Gemählde angrenzen. Niemals bediene man sich des gewöhnlichen fetten Öhls, um Fleischfarben zu re-

touchiren, selbst in den Schatten nicht, und am allerwenigsten in den hellen Partieen, nicht allein des Fleisches, sondern auch bei den übrigen lichten Gegenständen, sie mögen seyn welche sie wollen; denn man würde gar bald das Nachschwärzen der retouchirten Partie gewahr werden.

Man bediene sich jederzeit des gebleichten Öhls, es sey denn, daß man das Innere einer Höhle verdunkeln wolle, oder solche Dinge, die niemals dunkel genug seyn können, wie z. B. die starken Schatten einer schwarzen Kleidung, oder bei Dunkelblau und Braun, einige Pinselstriche in den Haaren, wenn sie sehr braun sind, die Pupille des Auges u. s. w.

Das gebleichte Öhl läßt sich nicht so angenehm vermahlen, als das gewöhnliche Mohnöhl; es ist allezeit etwas zähe; allein es läßt sich doch gebrauchen, wenn man die Farbe damit nicht anmacht, und blos dazu gebraucht, um die Leinwand damit anzufeuchten und geschmeidiger zu machen, wie ich eben angezeigt habe.

Ich empfehle dieses Mittel allen denen, die in einzelnen Stellen ihre Arbeiten retouchiren und die Übermahlung des Ganzen vermeiden wollen. Es ist denjenigen Salben, welche unter dem Namen der Mahlerbutter bekannt sind, weit vorzuziehen, denn diese enthält viel oder wenig Bleizucker, der allezeit sehr schädlich ist.

Die Künstler bedienen sich auch zu dergleichen Retouchen des Spiek- oder Lavendel-Öhls, die beide sich leicht verflüchtigen. Ich verwerfe aber den Gebrauch dieser Öhle, weil sie verdunsten und zu geschwind trocknen, so daß der Künstler nicht Zeit behält, seine Arbeit gut zu vollenden; auch schwärzen sie, wie die Terpenthin-Essenz, mit der Zeit nach. Indessen kann man es mit Nutzen gebrauchen, um mit der Spitze eines feinen Pinsels zarte und saubere Striche zu machen, wie an dem Seilwerk der Schiffe und ähnlichen Gegenständen.

Auch muß ich bemerken, daß man nicht eher gebleichtes Öhl nehmen muß, als nur in dem Augenblick, da man es gebrauchen will. Wenn man zuviel davon über dem Wasser abhebt, worauf es sich flüssig und frisch erhält, so läßt sich schlecht

mahlen, weil es sehr bald zu zähe wird. Man muß sich auch während der Correctur und nach geschehener Anfeuchtung mit dem Öhl beeilen, und nicht eher aufhören, bis sie fertig ist.

In Ansehung der Öhle rathe ich, das gewöhnliche Mohnöhl in einer gläsernen Bouteille aufzubewahren, und sie dem Tageslicht, nicht aber der Sonne, auszusetzen; denn das Tageslicht hat die Eigenschaft, die Öhle und Firnisse zu bleichen. Wenn man einen beträchtlichen Vorrath von Mohnöhl hat, und dieses zu dick wird, so muß man neues kaufen und dem alten aufopfern, um es mit Quellwasser vermischt zu schlagen, und zuletzt so bleichen, wie ich Seite 145. gesagt habe.

Zehnte Lection.

Verfahren, das Preußische Braun (Nr. 22.) zu bereiten, welches dem Asphalt ähnlich ist.

Dieses Braun erhält man blos von dem guten gewöhnlichen Berlinerblau. Niemals ist es mir mit dem gelungen, das in England fabricirt wird.

Man setze eine eiserne Kelle auf ein lebhaftes Feuer und lasse sie roth glühen. In diese werfe man einige Stückchen Berlinerblau, in der Stärke einer kleinen Nuß, so wird jedes Stückchen von selbst zerplatzen und sich zersplittern, so wie es nach und nach heiß wird und selbst anfängt roth zu werden. Man nehme den Löffel vom Feuer und lasse ihn erkalten: denn wenn man ihn länger auf dem Feuer läßt, so wird man die verlangte Tinte nicht erhalten. Wird die Farbe zerbröckelt, so finden sich sowohl schwarze als braungelbe Theile darin, und dies ist es, was man haben will. Man reibe das Ganze zusammen, und es ergiebt sich ein Braun, wie die Farbe des Bistre oder Asphalts, die transparent ist. Es ist sehr tauglich, um eine Menge Lasuren oder Retouchirungen zu machen, man brauche sie entweder allein oder in Vermischung mit andern durchsichtigen Farben, um damit den erwünschten Ton zu erreichen.

Dieses Braun läßt sich mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit auftragen und behandeln. Es deckt nicht stärker als der Asphalt, und hat eine Dauer und Beständigkeit, die jede Probe aushält; es hat noch den großen Vortheil, daß es viel geschwinder trocknet, als alle übrigen durchsichtigen, leichten Farben. Ich habe es häufig in Gemählden gebraucht, die über 24 Jahr alt sind, und die, wie ich versichern kann, sich noch eben so erhalten haben, als sie an dem Tage waren, da ich sie beendigte. Dies beweiset, daß diese Farbe auf die übrigen gar keinen nachtheiligen Einfluß hat.

Die Operation des Brennens des Berlinerblau gelingt aber nicht allezeit gleich gut. Dies hängt von den verschiedenen Eigenschaften des Blauen ab, auch von dem Grade der mitgetheilten Hitze, und selbst von dem gegenwärtigen Zustande der Atmosphäre. Deshalb muß man sich nicht abschrecken lassen, wenn auch von den verschiedenen Tinten, welche man erhalten, einige mehr röthlich, andere mehr grünlich oder mehr schwärzlich sind, als man wünscht. Diese Versuche sind nicht verloren, man kann in vielen Fällen allezeit davon Gebrauch machen. Da es aber hauptsächlich auf die erwünschte Tinte des Asphalts ankommt, so muß man mit verschiedenem Blau und zu verschiedenen Zeiten so lange Versuche machen, bis man seinen Zweck erreicht.

Man beobachte, diese Farbe bei offenem Feuer zu brennen, sonst erhält man ein bloßes Schwarz, wie wir weiter unten sehen werden.

Eilfte Lection.

Ein anderes Braungelb ins Goldene (Nr. 23.) aus Engliſchem Berlinerblau zu verfertigen.

Man verwandle das Engliſche Berlinerblau in ein ziemlich feines Pulver, das man in einen kleinen Schmelztiegel thut. Dieſen bedecke man, jedoch ohne ihn zu lutiren, und gebe ihm eine ſehr ſtarke Hitze, damit keine ſchwarzen Theilchen in dem Pulver zurückbleiben, wodurch die ſchöne Tinte verloren gehen würde.

Man erhält einen Goldocher, deſſen Tinte unendlich ſchöner iſt, als alle übrigen, die man haben kann. Es iſt ein prächtiges Orangegelb, das gut trocknet, ſehr leicht und transparent iſt.

Man reibt es in Öhl, um ſich deſſen im vorkommenden Fall zu bedienen, wie ich in der 1ſten Lection S. 40. gezeigt habe. Da dieſe Farbe nicht häufig zu gebrauchen iſt, ſo rathe ich, ſie mit Waſſer abgerieben in feinem Pulver und nicht in Blaſen zu verwahren, auch mit nicht mehr Öhl anzumachen, als es bedarf.

Zwölfte Lection.

Verfahren, den Asphalt oder das Judenpech (Nr. 24.) aufzulösen, und ohne zu reiben *) in Blasen aufzubewahren.

Man nehme einen kleinen irdenen feuerbeständigen Topf, der neu und inwendig glasurt ist. In diesen thue man pulverisirtes Asphalt und gieße stark rectificirte Terpenthinessenz darüber, so daß das Pulver ganz damit bedeckt ist. Den Topf setze man an mäßiges Feuer, und rühre beständig mit einem kleinen Stock oder Pfeifenstiel darin, aber sanft und vorsichtig, damit keine Tropfen von der Essenz aus dem Topf fallen und sich entzünden können, so daß der Topf selbst nicht Feuer fange, was für den Arbeiter leicht gefährlich werden könne. Der Asphalt wird sehr bald ganz geschmolzen seyn, und nun setze man ihn weit vom Feuer. Die Flüssigkeit, welche verdunstet ist, ersetze man durch eine hinlängliche Quantität von gewöhnlichem Trockenfirniß, während der Asphalt noch heiß und in völliger Auflösung ist. Man rühre die Mischung beständig, während man Trockenfirniß hinzuthut, und zwar soviel als nöthig ist, um den Asphalt in die Blase zu bringen.

Wollte man den aufgelösten Asphalt zu sehr erkalten lassen, ehe man den Trockenfirniß hinzusetzt, so würde er sich in kleine Körner setzen, und die ganze Operation fehlgeschlagen seyn; eben dieses würde erfolgen, wenn man zu viel oder zu wenig Trockenöhl hinzusetzt. Bei hinlänglicher Sorgfalt in dieser Hinsicht wird es so schwer nicht seyn, wenn man bei der Mischung wohl Acht hat was man thut, und wohl bemerkt, welche Consistenz die Materie angenommen hat, indem man sie mit dem Pfeifenstiel umrührt. Um mehrerer Sicher-

*) Der Asphalt in Stücken muß schwarz von Farbe, sehr trocken und auf dem Bruche glänzend seyn.

heit willen wird man wohl thun, wenn man den Trockenfirniß zuvor etwas lauwarm werden läßt.

Wenn diese Farbe einmal in der Blase ist, so hält sie sich lange Zeit, ein Jahr und darüber; später aber wird sie zu zähe, als daß man sie leicht auftragen könnte. In diesem Fall und zwar in dem Augenblick, da man sie gebrauchen will, kann man sie mit etwas Lavendelöhl anfeuchten, alsdann ist sie sehr leicht flüssig, allein die Essenzen machen, daß die Farben ein wenig nachdunkeln. (Man sehe Seite 43. und folgende, über die Eigenschaften und Mängel des Asphalts.)

Dreizehnte Lection.

Schwarz von Kaffe zu bereiten.

Man verschaffe sich eine gewisse Quantität Kaffesatz, der aber nicht mit Cichorien oder andern fremden Substanzen vermischt seyn darf. Man muß dessen so viel haben, daß man damit die eiserne Kapsel, von welcher ich gleich reden werde, vollkommen anfüllen kann. Den Kaffesatz läßt man trocken werden, so, daß nicht die geringste Feuchtigkeit darin bleibt, man füllet die eiserne Büchse damit und stößt ihn fest zusammen. Es ist wesentlich nöthig, daß das Pulver in der Büchse sehr gepreßt und bis oben vollständig angefüllt sey, dergestalt, daß die Decke es unmittelbar berühre, wenn sie darauf gepaßt wird, mithin zwischen beiden kein leerer Raum sey. Jetzt setze man den eisernen Deckel darauf und drücke ihn fest ein. Man versorge sich bei Zeiten nicht blos mit Lehm-Erde, welche im Feuer leicht Risse bekommt, sondern auch mit Erde, deren sich die Kesselflicker bedienen, um die Fayence-Tiegel damit zu kitten. Man mache diese Erde, so wie jene, mit etwas Wasser an, und knete sie bis zur Consistenz eines guten Kitts, der sehr bald fertig ist. Damit bestreiche man das ganze Äußere der Büchse ungefähr 3 Linien stark, und noch etwas stärker an den Öffnungen, dergestalt, daß man von dem Eisen nirgends etwas gewahr wird. Diesen Überzug lasse man am Feuer oder an der Sonnenhitze trocken werden, bis gar keine Feuchtigkeit mehr vorhanden ist, und sorge dafür, daß er nicht beschädigt wird oder sich ablöset. Alsdann lasse man die Büchse bei einem starken Feuer roth glühen, wie in einer Schmiede oder im Ofen, der kein Flammenfeuer, aber noch einen Haufen glühende Kohlen hat. So wie die Büchse sich erhitzt, bemerkt man, ungeachtet des Eisens und des Überzugs von Lehm, daß bläuliche Flammen von allen Seiten hervorgehen, gleichsam wie vor einem Löthrohr. Dies sind die Rückstände des wesentlichen Öhls vom Kaffe, die trotz der Hindernisse sich Luft machen, und sogleich sich entzünden.

Wenn man diese blauen Flammen nicht mehr sieht und die ganze Büchse stark roth glühet, so nimmt man sie aus dem Feuer und zwar vorsichtig, damit die Zange den Umschlag von Erde nicht beschädigt, und läßt sie erkalten; so ist das Schwarz fertig. Allein, ehe man die Büchse öffnet, nehme man mit einem Messer alle Erde von derselben ab, und brauche alle Vorsicht, daß an dem Verschluß und den Zusammenfügungen nicht das geringste zurückbleibt. Zu dem Ende schabe man nicht blos mit dem Messer die Erde ab, sondern brauche auch eine starke und harte Bürste mit kurzen Haaren. Um die Reinigung zu vollenden, macht man die Bürste naß, reibt damit alle Stellen, und trocknet sie wohl ab, ehe man die Büchse öffnet. Denn, wenn nur das geringste Theilchen von dieser Erde in das Schwarze kommt, so ist die Arbeit mißlungen und die Farbe verdorben. Hierauf öffne man die Büchse und schütte das Schwarze auf einen reinen Teller, der niemals fettig gewesen. Man wird ein sanftes Schwarz erhalten, das etwas grau bläulich, und fast unfühlbar ist. Der Umfang hat sich zwar sehr verringert, dies kann aber nicht anders seyn. Daher muß man in die eiserne Büchse so viel Kaffesatz als möglich einpressen, damit keine Luft dazu kommen kann, denn sonst geräth die Materie in Brand, und läßt Asche zurück, wodurch die schwarze Farbe sehr verändert wird.

Das Kaffeschwarz ist, wenn es aus der Büchse kommt, schon so fein, daß es scheint, als dürfe man es nur mit Öhl oder Wasser anmachen, um es sogleich zu gebrauchen. Allein man muß zuvor eine Vorsicht anwenden, welche überhaupt bei allen Farben Statt findet, die man durch Feuer zubereitet. Man muß sie in kochendem Wasser waschen, und dieses mehrmals wiederholen, bis man sie von den darin befindlichen Salzen befreiet hat, welches leicht daran zu erkennen ist, wenn das Waschwasser gar keinen Geschmack auf der Zunge zurückläßt. Dies Wasser gießt man ab *), sammelt die Farbe, läßt sie

*) So wie bei der Läuterung des Ultramarins angezeigt worden, S. 139. 8te Lection. Diese Manier des Abgießens dient zu allen Farben. Man nennt nämlich Abgießen, das Wasser von irgend einer Farbe ablaufen lassen, damit sie trocken und in Pulver aufbewahrt werden könne.

trocken werden und man erhält sie in Pulvergestalt, so daß man sie reiben kann. Allein ich wiederhole, daß die mehrmalige Wäsche mit heißem Wasser vorausgehen muß.

Wenn die Farbenhändler die Vorsicht gebrauchten, ihre Farben sorgfältig zu waschen, so könnten sie dieselben etwas theurer verkaufen, und die Mahler hätten nicht den Verdruß, ihre Arbeiten in kurzer Zeit verändert zu sehen.

Verfahren, das Kaffeschwarz zu waschen, so wie auch die übrigen Arten von Schwarz, welche sehr leicht sind und auf dem Wasser schwimmen.

Man thue alle schwarze Farbe in eine reine und neue Fayence-Schüssel, oder in eine Untertasse, wenn man nur eine kleine Quantität gebrannt hat. Darauf schütte man einige Tropfen Alkohol oder Spiritus Vini. Dieser wird sehr schnell das Schwarz durchdringen und sogleich löschen, so daß man im Stande ist, es anzufeuchten und einen dicken Teig daraus zu machen. Nach und nach setzt man hinlänglich filtrirtes Wasser hinzu, um das Schwarz zu reiben, wenn dieses wirklich unsere Absicht ist. Will man aber blos noch eine Wäsche vornehmen, so kann man ohne Bedenken die Schüssel mit heißem Wasser anfüllen, und das Pulver wird nicht mehr oben schwimmen. Will man die Farbe waschen, um alles Salz daraus zu ziehen, so muß man sehr heißes Wasser dazu nehmen, und, um die Auflösung zu beschleunigen, die Mischung stark umrühren. Hierauf läßt man die Farbe sich niederschlagen. Man gießt das erste Wasser ab, und gießt neues hinzu, aber allezeit warm, bis das Wasser ganz ungefärbt bleibt, und auf der Zunge nicht den geringsten Geschmack zurückläßt. Ist der Niederschlag erfolgt, so gießt man das Wasser ab; das getrocknete Pulver wird gesammelt und sorgfältig in einer Flasche oder kleinen Bouteille aufbewahrt, bis man Gelegenheit hat, es zu reiben, um es in Öhl oder Wasser zu gebrauchen.

Ein für alle Mal muß ich erwähnen, daß es sehr nöthig ist, alle Farben, die man aufbewahrt, zu bezeichnen, sie mögen in Flaschen, in Schachteln von Pappe, oder auch nur in Papier seyn, um sie nicht mit einander zu verwechseln. Es ist sogar

nützlich, auf der Etikette eine kleine Erklärung hinzuzufügen, welche anzeigt, ob das Pulver gewaschen, gerieben ist, oder nicht, denn es geschieht öfters, daß man nach einiger Zeit alle Sorten Schwarz mit einander verwechselt, oder auch mit andern Farben, die beinahe eben so aussehen, aber doch von ganz verschiedener Natur sind. Die Methode, die Farben in Pulver blos in Stückchen Papier aufzubewahren, ist sehr nachtheilig, es kommen immer Unreinigkeiten dazu und man verliert auch viel davon. Kapseln von Pappe oder Holz sind für die ungeriebenen Farben die besten, und können geschwinder auf- und zugemacht werden, als die von Papier. Die schon zu Pulver geriebenen Farben halten sich besser in Flaschen.

Auch rathe ich den Anfängern, aus Vorsicht ihre Farben-Blasen zu überschreiben, damit sie nicht eine Farbe mit der andern verwechseln.

Gestalt und Maaß, welches die eiserne Büchse haben muß, in welcher man die Farben brennen will.

Man kann diese Büchse mehr oder weniger groß haben; allein folgende Proportion ist die beste: ein runder Cylinder von Eisenblech eine Linie stark, im Umfang eines sehr kleinen Schmelztiegels. Die Zusammenfügung muß nicht mit Schlagloth geschehen, das schmelzen könnte, sondern auf allen Seiten mit guten Nägeln vernietet seyn, dergestalt, daß sie überall fest zusammenhalten, so daß kein Wasser durchdringen kann. Man giebt dieser Büchse oder Cylinder 2 Zoll 6 Linien im Durchmesser und 6 Zoll Länge. Der eine Boden wird fest gemacht, und das andere Ende der Büchse erhält einen Deckel, der gut anschließt, wie eine Tabacksdose. Dieser Deckel muß einen Umschlag oder Hals haben, ungefähr 1 Zoll breit, um die Büchse zu umfassen. Man muß dazu kein dünnes Eisenblech brauchen, und noch weniger ist Weißblech dazu tauglich. Sie muß besonders gegen Rost verwahrt werden.

Man könnte auch einen Schmelziegel brauchen, und einen recht starken Deckel darauf anpassen, der mit Kitt hermetisch verschlossen werden könnte.

Vierzehnte Lection.

Verfahren, das Papierschwarz zu bereiten.

Man nehme Abschnitzel von gutem und schönem Papier, das weder Wolle noch Seide bei sich hat, und weiche es wenigstens 24 Stunden lang in einer Wanne mit Wasser, indem man es mit einem dicken runden Holze öfters stampft und schlägt, damit der Leim herausgehe und der Hader sich in einen Teig verwandle. Es wird daraus eine Art von Brei entstehen, den man so lange wäscht, bis das Wasser klar abgeht, das alsdann erfolgt, wenn man das Wasser drei oder vier Mal gewechselt und ablaufen lassen. Man drückt so viel als möglich alles Wasser aus dieser Paste, so, daß sie dick und hart wird. Jetzt nimmt man eine hölzerne Büchse, ungefähr von eben dem Durchmesser als die eiserne und von eben der Proportion, und blos um eine Linie breiter und länger, damit die Paste, welche in der hölzernen Büchse eingepreßt und trocken geworden, im Umfang genau um so viel kleiner werde, als nöthig ist, daß sie genau in die eiserne Büchse paßt, ohne daß ein leerer Raum entsteht.

Um diese harte Paste in die hölzerne Büchse einzudrücken, so thue man davon eine halbe Hand voll hinein, und mit einem rund gedrechselten Holz, das etwas kleiner als das Innere der Büchse, aber lang genug ist (einen Fuß oder 15 Zoll) und mit zwei Händen gebraucht werden kann, stoßt man die Paste in der hölzernen Form fest zusammen; alsdann thut man noch Paste hinzu und stößt von neuem, und so fährt man fort, bis die Form ganz angefüllt ist *). Man formt so viele Cylinder von dem

*) Man braucht eine sehr starke hölzerne Form, weil die eiserne Büchse von der Nässe rosten und das Schwarz und die Büchse verderben würde. Allein diese hölzerne Form muß zwei bewegliche Boden haben, die genau anpassen, damit man sie abnehmen kann, um die Paste mit dem hölzernen Rollholz aus der Form heraus zu treiben, ohne sie zu zerbrechen. Damit die aus der Paste geformten trocknen Cylinder das Innere der eisernen Büchse ganz ausfüllen, muß man seine Maaßregeln selbst nehmen.

Teig, als man Masse hat, man läßt sie am Feuer und an der Sonne trocknen, bis sie so trocken wie Holz sind. Hierauf thut man sie in die eiserne Büchse, brennt eines nach dem andern, und beobachtet dabei alle die Vorsicht, die ich in der 13ten Lection umständlich angegeben, sowohl in Ansehung des Überzugs mit Lehm, als bei dessen Abnehmen, ehe die Büchse geöffnet wird (Siehe S. 165.)

Funfzehnte Lection.

Verfahren, das Korkschwarz zu bereiten.

Man wähle neue sehr feine Korkstöpsel, zerschneide sie der Länge nach, und nicht quer durch, jeden in 8 Streifen, diese langen Streifen lassen sich besser in die eiserne Büchse einrichten und lassen weniger leeren Raum, als die runden Abschnitte *). Man mache daraus feste Bündel, die mit etwas Zwirn zusammengebunden sind. Man gestalte diese Bündel nach der Größe des innern Durchmessers der Büchse, und da der Kork sehr elastisch ist, so muß man ihn mit Kraft in die eiserne Büchse einzwingen, und mit einem runden Holze einstoßen. Ist das erste Bündel eingesetzt, so wird ein anderes darauf gesetzt ꝛc., bis die Büchse genau angefüllt ist. Es ist nothwendig, daß diese Bündel mit Kraft eingepreßt werden, weil der Kork seiner Natur nach im Feuer mehr an Masse verliert, als irgend eine andere Substanz; daher man dahin sehen muß, daß so wenig leerer Raum als möglich entstehe, indem zu besorgen, daß die Farbe sich nur theilweise verbrennt und durch Vermischung mit Asche verändert wird. Übrigens beobachte man das nämliche, was ich in der 13ten Lection S. 156. und weiterhin empfohlen habe.

Um Korkschwarz zu bereiten, begnügen sich viele Mahler, den Kork blos an offenem Feuer oder am Lampenlicht zu brennen; ich kann aber aus meiner und meiner Freunde Erfahrung versichern, daß das auf diese Art zubereitete Schwarz nichts taugt und nicht haltbar ist. Es verliert nicht nur seine schöne

*) Um den Kork leicht und ohne zu zerreißen, zu schneiden, so muß man eine sehr dünne scharfe Messerklinge gebrauchen, die wie eine Säge geführt wird, indem man leicht aufdrückt und stößt, aber gar nicht zurückzieht.

feine und bläuliche Tinte, sondern es verdunstet und verschwindet mit der Zeit, wegen der Asche, die damit vermengt ist, oder aus andern, mir nicht bekannten Ursachen. Das Korkschwarz ist so vollkommen für zarte Aschfarben und für alle übrige Mischungen, daß es wohl der Mühe werth ist, alle die Mühe und Vorsicht anzuwenden, die ich angegeben habe. Übrigens ist es so leicht, daß man es bei dem Anmachen und Reiben zuvor mit einigen Tropfen Weingeist dämpfen muß, so wie das Papierschwarz. (Siehe diesen Artikel Seite 158. Lection 13.)

Sechzehnte Lection.

Verfahren, das Berlinerblau schwarz zu machen.

Man nehme gutes Berlinerblau, aber nicht aus Englischer Fabrik. Man zerbreche dies Blau in Stücken von der Größe eines kleinen Kirschkerns; fülle damit die eiserne Büchse, ohne daß zu kleine Stückchen und noch weniger blaues Pulver dabei sind. Denn anstatt daß das Schwarz eine reine sammetartige Tinte erhält, so wird es bräunlich wie Ruß. Man schüttelt die Büchse öfter bei dem Anfüllen mit blauen Körnern, damit sie sich von selbst lagern und neben einander zu liegen kommen, dergestalt, daß zwischen ihnen so wenig leerer Raum als möglich entsteht.

Wenn die Büchse auf diese Art angefüllt ist, ohne die Farbe weiter anzustoßen und zu rütteln, setze man den Deckel darauf, verkitte ihn mit Lehm, lasse ihn trocknen, und die Büchse roth glühen ꝛc. Alles übrige siehe Lection 13. S. 156.

Ich habe schon anderswo gesagt, daß dieses Schwarz, dessen Tinte sehr intensiv ist, noch außerdem den großen Vortheil hat, daß sie viel schneller trocknet, als alle übrigen schwarzen Farben. Daher ziehe ich es selbst dem Elfenbeinschwarz vor bei schwarzen Gewändern und andern dunkeln Gegenständen, wie bei den dunkelgrünen Farben, die blos aus Ocher und Schwarz bestehen, und bei den braunen Untermahlungen, die aus mehr oder weniger Schwarz, rothem und gelbem Ocher ꝛc. zusammengesetzt sind.

Siebzehnte Lection.

Von den Vortheilen, welche aus einer vernünftigen Methode bei Anstellung der Palette entstehen, und einer methodischen Ordnung in Zusammenstellung der Tinten, nach ihrer natürlichen Abstufung, so wie bei der Tastatur eines Claviers.

Unter den vielen Büchern, die ich über die Mahlerei habe lesen können, habe ich keines gefunden, dessen Verfasser sich die Mühe gegeben hätte, den Anfängern irgend einen Weg zu zeigen, wie sie die Tinten einer Palette nach der Natur des zu mahlenden Gegenstandes zusammenstellen müssen, und doch ist es das Erste, womit man anfangen muß, ehe man einen Pinselstrich macht. Alle bisherigen Schriftsteller setzen nicht ganz unwissende Schüler oder Kunstfreunde voraus, die schon durch praktische Leitungen eines Mahlers in vielen Handgriffen und Verfahrungsarten vorbereitet sind. Diese Voraussetzung ist natürlich, besonders wenn man in einer großen Stadt wohnt, wo die schönen Künste blühen. Da aber der Hauptzweck des gegenwärtigen Buchs darin besteht, denen zu Hülfe zu kommen, die sich bei aller Entfernung von Lehrmeistern, dennoch der Mahlerei widmen wollen, so muß ich alles Wissenswürdige für einen Mahler erklären, so gering es auch allen denen erscheinen mag, denen es an Gelegenheit, sich zu unterrichten, nicht fehlt.

Ich will daher jetzt eine Methode lehren, um die nothwendigen Tinten einer Palette zu mischen, welche zur Untermahlung des Fleisches bestimmt sind.

Es giebt viele Künstler, welche nur 5 oder 6 Tinten aufstellen, und ihren Pinsel in die Hauptfarben tunken, um daraus eine Menge gemischter Tinten zu machen, je nachdem sie derselben bedürfen. Aber hierzu gehört schon Kenntniß, die nicht gering ist, und eine große Fertigkeit voraussetzt. Um aber dahin zu gelangen, muß man zuvor die Wirkungen, welche die

verschiedenen Mischungen hervorbringen, kennen lernen, und dies kann nicht anders als durch die vernünftige Methode geschehen, die ich jetzt anzeigen will, und die man leichter und besser erlernen wird, als wenn man auf Gerathewohl Versuche macht.

Indessen will ich damit nicht sagen, daß auf dieser rein praktischen Kenntniß, welche sich auf eine Art von Calcul gründet, die ganze Kunst eines großen Coloristen beruhe: gewiß nicht, denn derjenige Künstler, der mit allen Quellen und Hülfsmitteln der Palette noch so sehr vertraut ist, wird dennoch ein sehr mittelmäßiger, ja sogar schlechter Colorist werden, wenn die Natur ihm den feinen Tact versagt hat, die unerklärbare Scharfsichtigkeit des Auges (Farbensinn), welches in der Mahlerei das nämliche ist, was das feine Gehör in der Musik.

Vorbereitungen zu einer Palette für die Untermahlung der Carnation.

Fast alle Mahler feuchten ihre Farben an und mischen ihre Tinten auf der hölzernen Palette; andere, zu welchen ich gehöre, feuchten und mischen ihre Tinten auf einer Glastafel von ungefähr 1 Quadratfuß *) 3 oder 4 Linien stark, und auf beiden Seiten unpolirt **).

Feuchtet man die Tinten auf einer Glastafel an, so hat man den Vortheil, die hölzerne Palette nicht zu verunreinigen und zu beschädigen, auch vermeidet man den Verdruß und die Mühe, sie zu waschen, und bei jeder neuen Tinte, die man anfeuchtet, zu reinigen. Die hölzerne Palette dient für den Augenblick blos, um die Tinten darauf zu legen, die man eben auf der Glastafel nach Gutbefinden gemischt hat, wodurch sie reinlich und für alles Übrige frei bleibt.

---

*) Siehe Kupfertafel 1. Fig. R. in Ansehung der Glastafel zum Anfeuchten der Tinten.

**) Wenn man ein so polirtes Stück Glas hat, so kann man es mit weißem Sand oder feinem Sandstein, oder auch mit Schmirgel, der durch ein seidenes Sieb gegangen, matt machen. Einige Umläufe des Läufers sind hinreichend, um das Glas sehr gleich überall abzuschleifen, allein das Pulver muß egal seyn, damit keine tiefen Risse hinein kommen.

Auch ist noch ein anderer Vortheil mit dem Gebrauch des Glases verbunden: man kann seine Mischungen ganz darauf vollenden, ohne die Stelle abzuwischen und zu reinigen, worauf man die vorhergehenden Tinten angefeuchtet hat; man darf nur allezeit die Glastafel ein wenig umwenden, je nachdem man neue Tinten anmachen will, denn man hat reine Stellen in Vorrath, um die Tinten anzufeuchten, die den vorhergehenden nicht zu nahe kommen dürfen.

Ist diese Arbeit verrichtet, so reinigt man, oder läßt man die Glastafel an eben dem Tage reinigen, noch ehe die Farben zu consistent geworden sind. Wenn man sich genöthigt sieht, deshalb bis auf den folgenden Tag oder noch länger zu warten, so muß man auf folgende Art verfahren.

Man nimmt mit dem Spatel alles ab was gehen will, und wischt die Glastafel mit einem Stückchen weichen Papier, das keinen Leim hat; hierauf schabt man etwas Seife darauf und verbreitet sie mit dem Läufer und einigen Tropfen Wasser auf der ganzen Oberfläche. Die Seife läßt man sowohl auf der Glastafel als an dem Läufer, wo sie bald antrocknet; allein die Farbe trocknet nicht, und wenn man Zeit hat, so schüttet man von neuem einige Tropfen Wasser darauf und geht mit dem Läufer darüber; das Ganze wird augenblicklich angefeuchtet, und man kann die Reinigung der Glastafel vollenden, wie anderswo Seite 103. angegeben worden.

Hauptfarben,
die man aus den Blasen drücken muß, um eine Palette für die Untermahlung anzustellen.

Die Anzahl dieser Farben beläuft sich auf neun. Man nehme an, es sey ein Kopf zu mahlen, der 3 oder 4 Zoll hoch. Man theile die Farben in Theile, wovon jeder so groß als ein Kirschkern. Zum Beispiel also nehme man aus der weißen Blase (wovon man das Meiste braucht) 12 Theile, anstatt daß man bei dem Zinnober an einem Theile genug hat.

Wenn aber ein Kopf in natürlicher Größe gemahlt werden soll, so nehme man die Farbentheile wohl vier Mal so groß; denn es ist sehr nöthig, daß es niemals an Farbe fehlt, doch

muß man aber auch nicht zuviel zubereiten, weil zuviel verloren gehen kann. Durch Erfahrung in mehreren Tagen lernt man bald, was man in dieser Hinsicht zu thun hat.

In die Mitte der Glastafel lege man

1) das Weiß Nr. 1. . . . 12 Theile auf eine der Seiten der Glastafel.
2) Neaplergelb Nr. 3. (anstatt des Weißen für die Schattenfarben) . . . . . 2 Theile.
3) gelben Ocher Nr. 4. . . 8 Theile.
4) dunkeln Ocher Nr. 5. . . 4 Theile.
5) hellrothen Ocher N. 7. . 5 Theile.
6) rothbraunen Ocher oder dunkel Braunroth Nr. 8. . . 3 Theile.
7) Zinnober Nr. 9. . . . 1 Theil.
8) Korkschwarz Nr. 31. . . 4 Theile.
9) Englisch Berlinerblau Nr. 17. 2 Theile.

Dieses sind die Hauptfarben, mit welchen man die Tinten auf der Glastafel zubereitet, und die man nachher auf der hölzernen Palette ordnet, wie auf der 7ten Kupfertafel angezeigt ist, indem man sie oberwärts sehr nahe am Rande aufstellt. Man behalte also so viel freien Platz als möglich, um die Tinten auf der Palette selbst, ehe man das Gemählde anfängt, zu modificiren und zu probiren *).

Jeder Theil ist so groß angenommen, als ein Kirschkern; allein wenn man seine Tinten aufstellt, so muß man geschickt zu Werke gehen, damit jedes kleine Häuflein Farbe auf der Palette erhaben bleibe, wie eine kleine Kugel. Eine Farbe, die so aufgestellt ist, erhält sich längere Zeit frisch, anstatt, wenn man sie weiter ausbreitet, man an Platz verliert, und die Farbe zähe und schwer zu verarbeiten wird, besonders im Sommer. Man bemühe sich also, so viel als möglich das Ansehen der Palette auf der 7ten Kupfertafel zu erreichen.

*) Man sehe die Form der Palette und die Anordnung der Tinten auf Kupfertaf. 7.

Methodische Anordnung der Tinten auf einer Palette zur Untermahlung der Carnation.

Zur Rechten oberwärts der hölzernen Palette, 2 Linien vom Rande derselben, setze man etwas reines Weiß, um nöthigenfalls davon mit dem Pinsel zu nehmen. Hierauf befolge man folgende Ordnung, sowohl um die Tinten auf der Glastafel zu mischen, als auch von da auf die Palette überzutragen, wobei man, wie schon gesagt, zu beobachten hat, die Tinten bei dem Aufstellen nicht auszubreiten, sondern jede erhaben zusammenzuhäufen, besonders die hellen Tinten, unter welchen viel Weiß ist. Dadurch können sie noch den andern Tag gebraucht werden, wenn man die Vorsicht braucht, die ich anderswo erwähnt habe*).

Frische, rosenfarbene und helle Tinten.

Erste Reihe **).

1) Gewöhnlicher Zinnober, rein ✳.
2) Zinnober und eben so viel Weiß.
3) Zinnober mit 3 oder 4 Mal so viel Weiß.

---

*) Man sehe die 3te Lection S. 82., wie man eine Palette bis zum andern Tag frisch erhalten soll.

**) Ich erinnere ein für alle Mal, daß überall, wo in der Folge bei einer reinen oder gemischten Farbe ein ✳ stehet, dieses soviel bedeutet, daß diese Tinte noch gar keine Mischung von Weiß hat; daher wird man bei dem Anfang einer jeden Reihe bei Nr. 1. ein ✳ sehen, ausgenommen bei der neunten und funfzehnten, die eine Vermischung von Weiß von der Nr. 1. haben müssen, um graubläuliche oder röthliche Tinten ꝛc. daraus zusammenzusetzen, wie es nöthig ist.

Alle Tinten, welche in einer Reihe mit Nr. 1. anfangen, sind daher die Basis von den zwei darauf folgenden hellern Farben, welche die Nr. 2 und 3. haben, und bisweilen auch 4. Von allen denjenigen, welche Nr. 1. haben, nehme man eine etwas größere Quantität, weil man von diesen schöpft, um, wenn es nöthig ist, gewisse Tinten nach Belieben zu verstärken oder zu modificiren, besonders die darauf folgende Nr. 2 und 3., die auf Nr. 1. folgen, und von derselben abstammen.

Es giebt einige Reihen in den Schattentinten, die bei Nr. 2 und 3. ein ✳ haben: dieses bedeutet, daß diese Tinten blos mit mehr oder weniger hellem oder dunkelm Gelb lichter gemacht werden, ohne den geringsten Zusatz von Weiß. Man kann daher ein für alle Mal annehmen, daß da, wo man kein ✳ bemerkt, allezeit Weiß in der Mischung ist. Diese letzte Bemerkung gilt auch von der zweiten Palette, die für die Vollendung der Carnation bestimmt ist.

Diese drei ersten Tinten dienen bei der Untermahlung blos zur Rosenfarbe auf den hellen Wangen, auch zu den lebhaftesten Stellen der Lippen; denn für alles Übrige, und besonders für die Carnation der Männer, ist die zweite Reihe passender.

Man hat nicht nöthig, die Glastafel zu reinigen, sondern man läßt nur die Hälfte von dem, was man angemacht, zurück, und mischt eben so viel Weiß hinzu, als Zinnober ist. Nachdem man diese Tinte auf die Palette gestellt hat, und zwar zunächst bei dem reinen Zinnober, so macht man die dritte Tinte mit der auf dem Glase übrig gebliebenen kleinen Quantität, und setzt noch so viel Weiß hinzu, daß diese dritte Tinte hell rosenfarbig wird.

Eben so verfährt man bei allen folgenden Tinten. Die Glastafel reinigt man etwas, jedoch nur oberflächlich.

Zweite Reihe.

1) Hellrother Ocher *.
2) Desgleichen halb mit Weiß.
3) Desgleichen mit vielem Weiß.

Diese Reihe dient, um rothe Farben oder ein Rosa zu machen, das glühend oder weinfarbig, aber nicht so lebhaft ist, als das von der ersten Reihe.

Die Glastafel reinige man allezeit auf eben der Stelle nur obenhin.

Dritte Reihe.

1) Hellrother Ocher und halb hellgelber Ocher *.
2) Dieselbe Tinte mit der Häfte Weiß.
3) Ein kleiner Rest von dem vorigen mit vielem Weiß.

Die zwei letztern Tinten, besonders aber die dritte, dienen, um damit den Localton des Fleisches in den schönen und großen Lichtern zu machen, indem man noch Weiß hinzusetzt, wenn der Fall es verlangt. Man reinige etwas die Glastafel.

Vierte Reihe.

1) Hellrother Ocher und zwei Mal soviel hellgelber Ocher *.
2) Derselbe mit der Hälfte Weiß.
3) Derselbe mit noch viel mehr Weiß.

Für die gelblichsten Lichter des Fleisches.

Wenn man sehr reine und glänzende Fleischtheile mahlt, wie bei vielen jungen Kindern und jungen Frauenzimmern, so braucht man statt des rothen Ochers den Zinnober, um die zweite, dritte und vierte Reihe zu machen.

Man erinnere sich, daß es rathsam ist, von jeder Farbe mit Nr. 1., die oben an jeder Reihe stehen und mit einem * bezeichnet sind, eine Portion zurück zu behalten. Diese auf dem Glase zurückbehaltene Portion muß wenigstens im Anfange so groß und dem gleich seyn, was man bisher schon verbraucht hat.

Mehr oder weniger gebrochene Tinten von Schwarzblau für die Halbtinten und Schatten.

Man fange damit an, einen Theil von den schwarzbläulichen Farben mit dem vierten Theile vom Thenard'schen Blau oder Berlinerblau anzumachen *) und zusammen zu mischen, wenn es Sommer ist, allein im Winter ziehe man die Schmalte wegen ihrer mehrern Trockenheit vor. Diese Mischung setze man in eine Ecke der Glastafel, um damit alle Tinten ohne Weiß zu vermischen, die mit einem * Nr. 1. bezeichnet sind, und die man in dieser Absicht zurückbehalten hat. Man macht von dieser Tinte eine größere Quantität, als von den übrigen.

Jetzt wende man die Glastafel um, und mache die Tinten auf einer reinen Stelle.

Fünfte Reihe.

1) Reiner Zinnober mit der Mischung des Schwarzblauen, so, daß letztere den vierten Theil des Zinnobers ausmacht *.
2) Die vorige Mischung mit der Hälfte Weiß.
3) Dieselbe mit vielem Weiß.

Diese drei Tinten sind violettartig und für gewisse Theile der Lippen und der Augen, wo der Sitz der Thränen ist. Das

*) Der Ausdruck anmachen (délayer) bedeutet hier nicht: Öhl hinzusetzen, denn die Farbe in der Blase hat dessen genug; es bedeutet blos das wenige Reiben mit dem Spatel, um sie wohl zuzubereiten oder mit einer andern Farbe zu vermischen.

Roth muß vorherrschend seyn. Zum Überfluß kann man während des Mahlens den Pinsel in die Tinten der ersten Reihe tauchen, wenn es nöthig seyn sollte.

Man reinige etwas die Glastafel wegen der weißen Farbe.

Sechste Reihe.

1) Hellrother Ocher vermischt mit $\frac{1}{4}$ von der schwarzblauen Mischung *.
2) Eben diese Mischung mit der Hälfte Weiß.
3) Dieselbe mit vielem Weiß.

Für das Grau-Violett, das weniger lebhaft ist, als die Tinten der fünften Reihe; man lasse aber das Roth noch vorherrschen.

Ich werde schon bemerkt haben, daß der hellrothe Ocher nichts anders ist, als gebrannter hellgelber Ocher, und daß der rothbraune Ocher ebenfalls gebrannter dunkler Ocher ist.

Es giebt natürliche hellrothe Ocher, aber sie sind gemeiniglich sehr steinig. Man säubere die Glastafel etwas.

Siebente Reihe.

1) Hellrother Ocher und hellgelber Ocher, die nämliche Farbe, die man von der reinen Farbe der dritten Reihe zurückbehalten hat, zu welcher man $\frac{1}{4}$ von dem Schwarzblau mischt *.
2) Dieselbe Mischung mit der Hälfte Weiß.
3) Dieselbe mit vielem Weiß.

Dient für die Halbtinten des Fleisches, das auf die Lichter folgt, und dessen Tinte nicht in das Grau-Violette zieht, sondern in die Localfarbe des Fleisches in den schon zurückweichenden Theilen, das heißt, welche das Licht nicht von vorn aus erhalten, dem Auge des Mahlers gegenüber und von der Stelle, wo er sitzt.

Man reinige die Glastafel etwas.

Achte Reihe.

1) Hellrother Ocher, vermischt mit zwei Mal so viel hellgelbem Ocher; die Tinte, welche man aus der vierten Reihe zurückbehalten hat, und zu welcher man $\frac{1}{4}$ von Schwarzblau * hinzusetzt.

2) Dieselbe Mischung mit der Hälfte Weiß.
3) Dieselbe mit vielem Weiß.

Dient für die Halbtinten, welche schon ins Grünliche übergehen, folglich darf hier das Rothe nicht vorherrschend seyn, welches natürlicher Weise wegen der hinzugesetzten Menge des Gelben von selbst kommt.

Man reinige etwas die Glastafel.

Neunte Reihe.

1) Das reine Schwarzblau mit $\frac{1}{4}$ Weiß.
2) Dasselbe mit mehr Weiß.
3) Dasselbe mit vielem Weiß.

Ist anwendbar für blaue Augen und für alle mehr oder weniger bläulichen Tinten des Fleisches, für das Weiße im Auge ꝛc., oder, um davon unter die violettartigen Tinten zu mischen, wo das Roth nicht vorherrschen darf.

Man reinige etwas die Glastafel.

Zehnte Reihe.

1) Das Schwarzblau, zu welchem man etwas mehr hellgelben Ocher mischt, als von diesem Schwarz, und etwas sehr wenig von Zinnober *.
2) Dasselbe mit der Hälfte Weiß.
3) Eben dasselbe mit viel mehrerm Weiß.

Für die grünlichen Halbtinten oder grau-grünlichen, die noch etwas von der Localfarbe des Fleisches beibehalten; daher mischt man ein wenig Roth darunter, allein die grünliche Tinte muß hervorstechen.

Man reinige etwas die Glastafel.

Halbtinten, welche den Schatten am nächsten sind.

Eilfte Reihe.

1) Das Schwarzblau, zu welchem man gleichviel hellgelben Ocher und sehr wenig rothen Ocher mischt; für die grünbläulichen Tinten, welche schon zur Kategorie der schwachen Schatten gehören *.

2) Eben dieselbe Mischung, zu welcher man etwas mehr gelben Ocher und etwas Neaplergelb, aber sehr wenig, hinzusetzt; für die grün-gelblichen Tinten, die schon zu den schwachen Schatten gerechnet werden *.

Man wende die Glastafel um und wähle eine reine Stelle.

Zwölfte Reihe.

1) Neaplergelb, eben soviel hellrother Ocher und blos ein Viertel von eben demselben Schwarzblau, dessen man sich bisher bedient hat *.
2) Eben dieselbe Tinte mit ein wenig mehr Roth und Neaplergelb *.
3) Eben diese vorletzte, indem man noch ein wenig mehr Neaplergelb dazu mischt, welches die Stelle des Weißen, zum Erhellen, ersetzen soll *.

Diese drei Tinten sollen zum Mahlen der reflectirenden Schatten gebraucht werden, und man kann sie in grünliche, gräuliche oder mehr und weniger orangefarbene umändern, je nachdem es die Natur des Wiederscheins, den man nachahmen will, erfordert. Allein man darf nicht das geringste Weiß hinzusetzen, weil hier die Wiederscheine blos von einem erborgten Lichte etwas erhellet scheinen, das von einem benachbarten Körper in den Schatten zurückgeworfen ist; daher ist es sehr selten der Fall, daß man Weiß hinzusetzen darf.

Man wende die Glastafel, das heißt, man mische nicht auf derselben Stelle, sondern zunächst der Seite, die man verläßt, und an einem ganz reinen Orte.

Dreizehnte und letzte Reihe für die Fleischfarben.

1) Braun, oder dunkelrother Ocher, mit dem vierten Theile Schwarzblau vermischt *.
2) Hellrother Ocher, eben so viel hellgelber Ocher, und $\frac{1}{4}$ Schwarzblau *.
3) Hellrother Ocher, mehr hellgelber Ocher, und weniger als $\frac{1}{4}$ Schwarzblau.

Diese drei Schattenfarben kann man nach Belieben umändern, je nachdem man mehr oder weniger von der einen, oder sogar von beiden Hauptfarben, woraus sie bestehen,

hinzusetzt. Denn das Schwarzblau vertritt die Stelle des Blau, und dieses nebst den zwei andern, nämlich dem Roth und Gelb, machen zusammen die drei ursprünglichen Farben aus, womit alle Gegenstände der Natur colorirt werden.

Dieser Grundsatz vereinfacht die Wissenschaft des Colorits, und kann als die Basis für alle Mischungen angesehen werden; sie sind alle aus diesen drei Hauptfarben zusammengesetzt, zu welchen man Schwarz hinzusetzen kann und muß, um sie abzudämpfen und zu verdunkeln, oder Weiß und bisweilen auch Gelb hinzusetzt, um sie aufzumuntern oder heller und lichter zu machen, aber nicht allezeit, daß sie viel lebhafter werden sollen. Denn das Weiße besonders, wenn es mit gewissen Farben vermischt wird, benimmt ihnen oft einen Theil ihres Glanzes, ob es ihnen gleich einen viel höhern Grad des Lichtes mittheilt. Allein es ist hier der Ort nicht, um mich über diese Betrachtungen weiter auszudehnen, ich will blos dieses hinzufügen, daß, wenn uns die Chemie nicht mit mehrern Arten von Roth, als Carmoisin, lebhaft Rosenroth, und anderm Scharlachroth ꝛc. versehen hätte, wir mit dem bloßen rothen Ocher weder die Schönheit der Blumen, noch die muntern und frischen Fleischfarben nachahmen könnten. Eben so verhält es sich mit dem verschiedenen Blau und Gelb.

Um wieder auf die Zusammensetzung der Tinten für die Palette zu kommen, so halte ich für nützlich, einige Bemerkungen in Ansehung dessen hinzuzufügen, wie man sie nach Gefallen abändern und dadurch alle Töne in der Natur zusammensetzen kann, wenn wir schon geübt genug sind, sie zu lesen und die zartesten und unbemerkbarsten Schattirungen zu unterscheiden.

Alle methodisch zusammengesetzten Tinten kann man nicht allein mit der Spitze des Pinsels bis ins Unendliche verändern und abwechseln, indem man, wenn es nöthig ist, einen kleinen Theil einer Farbe mit einem Theil von der andern vermischt; sondern es steht uns auch frei, vermittelst der Hauptfarben zu einem Ton etwas hinzuzusetzen oder hinwegzunehmen, insofern er auf der Palette zu roth, zu grau, und zu gelb ꝛc. erscheint. Denn fast niemals ist es der Fall, daß methodisch verfertigte Mischungen, so wie sie sind, gebraucht werden können, ohne

sie nach dem Tone zu modificiren, den man nachahmen will. Alle diese Mischungen sind nur eine ungefähre Annäherung und ein Leitfaden, um die Verschiedenheit zu prüfen, die zwischen der eigentlichen Tinte noch statt findet, die man zu erreichen wünscht. Durch die angestellte Vergleichung wird es uns leicht, sie mit der Spitze des Pinsels zu modificiren, durch Zusatz von etwas Roth, Blau, Gelb, Schwarz oder Blau ꝛc., bis unser Auge befriedigt wird.

Wir haben eben gesagt, daß wir neun Hauptfarben aus den Blasen genommen haben, von welchen uns etwas weniges übrig geblieben seyn wird. Dieses nehme man von der Glastafel ab und stelle es reinlich auf den äußern Rand der Palette oben zur linken Hand, und brauche davon, theils eine fehlende Tinte zu ersetzen, theils um eine oder die andere dieser Farben zu den rangirten Tinten hinzuzusetzen, die uns für die Natur oder für das nachzuahmende Gemählde nicht passend zu seyn scheinen.

Auf diese Art kann man alle auf der Palette befindlichen Tinten unter sich vermischen. Diese Mischungen muß man aber nicht in der Hauptfarbe vornehmen, denn diese muß allezeit für sich ganz rein bleiben, sondern man nimmt etwas von der einen, etwas von der andern, und wenn es nöthig ist, auch von einer dritten Farbe, und indem man diese kleinen Farbentheile auf einem reinen und freien Platze der Palette aufstellt, nimmt man die Mischung mit der Spitze des Pinsels vor, bis man damit zufrieden und die zusammengesetzte Tinte dem Original ähnlich ist.

Wenn die Palette mit diesen kleinen Versuchen zu sehr angehäuft, so, daß kein Platz für die neuen vorhanden ist, und diese mit den alten leicht verwechselt werden könnten, so nimmt man sie alle mit dem Spatel weg, reiniget die ganze Palette mit Öhl, mit dem Spatel und einem kleinen Läppchen, und behält blos die methodischen Reihen und die neuen Hauptfarben. Diese Arbeit ist von Zeit zu Zeit um so nöthiger, da diese kleinen Versuche, die dünn auf der Palette verbreitet sind, trocknen und ranzig werden, auch mehr oder weniger von feinem und un-

sichtbarem Staub bedeckt sind, wodurch die Farben schmutzig werden und schlecht zu gebrauchen sind *).

Einige Künstler werden sich vielleicht wundern, daß ich von den Hauptfarben aus den Blasen die Casseler Erde, die terra de Siena, sowohl gebrannt als ungebrannt, nicht empfohlen habe. Dies ist aus folgenden Ursachen nicht geschehen: Beide Farben, die ihrer Natur nach sehr transparent sind, decken die Leinwand nicht, was doch bei den Anlagen sehr nöthig ist; überdies sind das Casseler Braun und die Sienische Erde von pechartiger Natur, und dürfen daher nicht zu Mischungen gebraucht werden, zu welchen Weiß hinzukommt, das dadurch nachschwärzt und sich in kurzer Zeit sichtbar verändert. Dies ist auch der Fall mit dem Asphalt, welcher dessen ungeachtet von vielen Mahlern bei dem Anlegen gebraucht wird, indem sie nicht wissen, daß dieses Pech sich nicht mit allen Farben verträgt, besonders mit den weißen und gelben, die nicht ocherartig sind, wie z. B. das Neaplergelb. Allein eben diese pechartigen Farben, und besonders die Casseler Erde, leisten große Dienste, wenn man sie rein gebraucht, um eine vollkommen trockene Untermahlung zu vollenden. Auch kann man sie mit dem rothen Krapplack, oder den gebrannten Lacken, ohne allen Nachtheil vermischen, und wenn sie über sehr trockne braune Tinten einer Untermahlung **) getragen werden, so haben sie eine Intensität und einen bewunderungswürdigen kräftigen Ton, ohne daß die dunkle Tinte, welche sie hervorbringen, im geringsten hart, kalt, oder undurchsichtig ist. Man kann sich derselben bedienen z. B.

*) Man muß auch die Palette von Zeit zu Zeit reinigen, sowohl bei der Anlage, als bei der Vollendung eines Gemähldes. Ich brauche also diese Vorschrift nicht zu wiederholen, wenn ich von der Anstellung der Palette bei der ersten, zweiten und dritten Untermahlung des Fleisches reden werde.

**) Die braunen Farben bei der Untermahlung, sowohl zu den Haaren als allen übrigen Gegenständen, müssen nach Verschiedenheit der Fälle alle aus mehr oder weniger Schwarz, rothem und gelbem Ocher zusammengesetzt seyn. Man wählt sie in den dunkeln oder hellen Ochern, je nachdem das Braun Intensität haben soll; allein es bleibt eine allgemeine Regel, daß man eine Untermahlung im Ganzen viel heller halten muß, als das Original, damit alle Tinten, welche man bei der zweiten Übermahlung darüber trägt, viel kräftiger sind, als die untern: dies giebt dem Gemählde eine sehr schöne Durchsichtigkeit, und verhindert, daß es nicht trübe und körperlich schwarz erscheint.

bei braunen Haaren, zu Öffnungen an Hölen oder an Gebäuden, bei dunkeln Terrains, Felsen, Baumstämmen u. dgl., in sofern diese Gegenstände sich auf den vordersten Gründen befinden, welche allezeit einen sehr lebhaften Ton und Durchsichtigkeit zugleich erfordern. Die Cassseler Erde ist auch vortrefflich, um die Pupille der Augen damit zu übergehen, was ihnen Kraft und Tiefe giebt; eben so kann man sich derselben bedienen in den starken Schatten bei Meublen von dunkelm Holz, desgleichen in den Abschnitten kräftiger Falten in gewissen braunen Draperieen ꝛc., und überdies läßt sie sich entweder mit gebrannter terra de Siena oder gebranntem Lack vermischen, jenachdem es der Fall erfordert. Allein niemals mache man in den Schatten der Fleischfarbe Gebrauch davon, so schattig und kräftig sie auch in einem alten Gemählde zu seyn scheinen. Wahrscheinlich haben mehrere vortreffliche italienische Mahler einen Mißbrauch davon gemacht, weshalb ihre Gemählde so sehr nachgeschwärzt sind. Diese Farben, die schon durch den Zutritt der Luft sehr nachschwärzen, werden dadurch noch um so schwärzer, daß man, um das Trocknen zu befördern, viel fettes Öhl hinzusetzen muß.

Da es bei dem Mahlen der Fleischfarbe unvermeidlich ist, zu gleicher Zeit auch alle diejenigen Gegenstände zu mahlen, die in der Nähe derselben sind, z. B. einen Theil der Haare, der Wäsche, der Bekleidung, oder des Hintergrundes ꝛc., und diese verschiedenen Gegenstände mit der Fleischfarbe nicht wohl verschmolzen werden könnten, so will ich jetzt zur Palette der Fleischfarben einige Tinten hinzufügen.

Für die Haare überhaupt.

Vierzehnte Reihe *).

1) Schwarz, dunkelrother Ocher und ordinärer Ocher *; für die größten und stärksten Schatten der Haare, oder für die Localfarbe starkbrauner Haare.

*) Diese drei letztern Reihen können noch mit aus den neun Hauptfarben aus den Blasen zusammengesetzt werden, wenn man davon noch genug übrig hat, wo nicht, so nimmt man frische Farben; denn man muß zur Linken und oberwärts der Palette einen Vorrath davon haben.

2) Schwarz, gelber Ocher und hellrother Ocher *; für die Localfarbe kastanienbrauner Haare, oder für die Schatten blonder Haare.

3) Schwarz, Neaplergelb und hellrother Ocher; wenn sie sehr blond sind, für die Localfarbe blonder Haare, indem man das Gelb hervorstechen läßt, sehr wenig Schwarz hinzusetzt, und für die hellsten Lichter bisweilen Weiß hinzusetzt, aber blos mit der Pinselspitze.

Man drehe die Glastafel ein wenig, und nehme eine reine Stelle für folgende Mischungen.

Für die Wäsche.

Funfzehnte Reihe.

1) Reines Schwarz mit der Hälfte Weiß; für die stärksten Schatten, zu welchen man, wenn es die Tinte erfordert, etwas Gelb und weniger rothen Ocher hinzusetzen kann.

2) Eben dieselbe schon fertige Mischung, mit mehrerem Weiß; für die schwachen Schatten, zu welcher man, wenn es die Tinte erfordert, etwas Gelb und weniger rothen Ocher hinzusetzen kann.

3) Eben dieselbe mit noch viel mehr Weiß; für die leichten Halbtinten.

4) Für die höchsten Lichter gebraucht man das reine Weiß.

Für die Gründe der Stuben, und alle diejenigen, die nicht Himmel und Lüfte sind.

Sechzehnte und letzte Reihe.

1) Schwarz, rother und gelber Ocher, mehr oder weniger von dem einen oder dem andern, wie es der hervorzubringende Ton erfordert *; für die dunkelsten Partieen des Grundes. Soll der Grund sehr dunkel seyn, so macht man die Tinte aus Schwarz, gemeinem Ocher, und dunkelrothem Ocher *.

2) Eben diese Mischung mit dem vierten Theile Weiß; für die Localtinte des Grundes.

3) Diese letztere Mischung mit viel mehr Weiß; für die lichtesten Theile des Grundes.

Auf diese Art wäre diese Palette zur Untermahlung vollständig, es sey denn, daß einige Tinten der Draperie hinzu zu fügen wären; allein es ist unnütz, sie vorher genau zu bestimmen, weil es von dem abhängt, was man copiren will.

Es hängt von uns ab, die nöthigen Tinten zu präpariren, und zwar nach Beschaffenheit der Localfarbe des Stoffes, den man vor Augen hat, wenn sie unmittelbar die Fleischfarbe berührt. Denn im entgegengesetzten Falle braucht man deshalb weniger bekümmert zu seyn, und man verspart die Zusammensetzung, bis die Fleischfarben angelegt sind.

Bei der Composition der Tinten für die Haare und Wäsche bemüht man sich, die Localfarbe derjenigen nachzuahmen, die man mahlen will. Die Localfarbe der Gründe anzugeben ist unmöglich, und hängt von dem Gegenstande ab. Man wählt dazu ein Grau, das mehr oder weniger ins Bräunliche, Bläuliche, Grünliche ꝛc. fällt, so, daß der Kopf, die Haare und die Draperieen sich von dem Grunde ohne Härte und auf eine zarte und harmonische Weise losmachen. Dem Anfänger wird es bei der Mahlerei der Haare und Gründe leicht gelingen, indem er die eine oder die andere der drei Hauptfarben: roth, schwarz oder gelb, vorherrschen läßt. Auf eben die Art wird er die Natur der groben und feinen Wäsche bläulich oder röthlich modificiren, indem er die graue mehr oder weniger mit Gelb, und bisweilen sogar mit etwas Roth vermischt, und bei der feinen Wäsche das Grau blos aus ein Wenig Schwarzblau mit vielem Weiß zusammensetzt. Das aber, was die feine Wäsche von der groben hauptsächlich unterscheidet, besteht wesentlich in der Natur der Falten, die mehr oder weniger breit sind. Außerdem hat die feine Wäsche mehr oder weniger Durchsichtigkeit, so, daß man selten harte und dunkle Schatten und vollkommen weiße Töne gewahr wird.

Eben so verhält es sich auch mit den gewirkten Zeugen; der Grad der Feinheit derselben giebt ihnen mehr oder weniger Biegsamkeit, und darnach ändert sich die Natur ihrer Farben.

Wenn wir von den Draperieen überhaupt und den verschiedenen Arten der Stoffe reden werden, wollen wir diesen Gegenstand ausführlicher behandeln.

Von den Haaren.

Die Haare sind von einer hornartigen Substanz; ihr Körper ist polirt und glänzend, wenn er ohne Puder ist. Diejenigen, welche gut erhalten werden, und besonders die von jungen Leuten und Kindern, sind überhaupt viel seidenartiger und glänzender, als die andern. Diese letztere Eigenschaft muß man nachahmen; sie charakterisirt sich nicht allein in dem schimmernden Glanz der Schatten, die viel dunkler sind, als sie sonst seyn würden, sondern auch durch das Brillante der Haare, das in den großen Lichtern etwas viel Lebhafteres hat, und das Licht spiegelt sich darauf, wie auf allen polirten Körpern. Die hellen Lichter in braunen Haaren sind gemeiniglich von einer kältern Tinte, viel grauer als die Localtinte der Haare, und weil sie ein Widerschein von dem Lichte des Himmels sind, so entlehnen sie von demselben die mehr oder weniger bläulich graue Tinte, je nachdem der Ton der Haupt- und Localtinte der Haare mehr oder weniger braunschwarz ist. Bei den blonden oder sehr hellen kastanienfarbigen Haaren sind die Lichter oft golden, oder mehr und weniger gelb; um nun die glänzenden Stellen der ächt schön blonden Haare, wie sie bei Kindern sind, zu mahlen, so bedient man sich statt des Weißen zu Erhöhung des Neapelergelbs, das nicht so kalt ist, als das Weiß, und eben so gut deckt. Dessen ungeachtet aber kann man, wo es nöthig ist, etwas Weiß hinzusetzen, damit die Tinte nicht zu sehr ins Gelbe fällt, allein dieser Zusatz des Weißen findet nur bei den sehr hellen Lichtern Statt. Indessen braucht man nicht bei der Untermahlung zu sehr diese Details zu berücksichtigen, sondern bei Beendigung eines Werkes muß man sich an die höchste Richtigkeit des Tons binden mit aller Freiheit des Pinsels, ohne kleine Details zu machen. Denn ein freier Pinsel, mit Geschmack geführt, ahmt die Grazie und Leichtigkeit eines fließenden Haares besser nach, als man je mit allem ängstlichen Fleiß erreichen kann.

Um den schimmernden Glanz der Haare zu mahlen, habe ich keine bestimmte Tinte angegeben, allein man hat auf der Palette Hülfsmittel genug, zu welchen man seine Zuflucht nehmen kann, um davon das Nöthige zu nehmen. Ich füge sogar hinzu, daß für einen schon erfahrnen Künstler diese Palette schon zu reich ausgestattet ist; allein dessen ungeachtet empfehle ich sie den Anfängern nachdrücklich, weil sie ihnen von den unzähligen Vortheilen, die man von den Hauptfarben hat, eine richtige Idee geben wird, und sie viel geschwinder und leichter dem Mechanismus der Mischungen begreifen lernen, indem sie nach einer bestimmten Methode arbeiten, aus welcher sie Grundsätze schöpfen, und gewisser Maßen die Skalen oder die allmählige Abstufung der Töne sich eigen machen. Der junge Künstler oder Liebhaber, der diese Methode ergreift, hat den Vortheil davon, daß er allezeit weiß, mit welcher Mischung er wirklich diese oder jene Sache in seinem Gemählde macht. Zu dem Ende braucht er nur in seiner Nota nachzulesen (wenn er sich nicht daran erinnern kann), woraus Nr. 1. zusammengesetzt ist, welches zu Anfang einer jeden Reihe steht; ferner wird er wissen, daß Nr. 2., das unter dieser steht, eben dieselbe Mischung ist, nur mit einem Zusatz von Weiß; und daß Nr. 3., welches unter Nr. 2. steht, noch viel mehr Weiß enthält. Bei den Reihen der Schattenfarben, unter welche kein Weiß kommt, wird er sich erinnern, daß Nr. 2 und 3. mit mehr oder weniger Gelb erhöht sind. Die zwei Drittel der Tinten der Palette beruhen also hierauf.

Es ist schon ein großer Vortheil, wenn man ohne Zaghaftigkeit die Palette in die Hand nehmen, und gleichsam blindlings den Ton, den man haben will, ergreifen kann, weil die Töne methodisch auf einander folgen und angeordnet sind. Auf Ersparniß der Zeit muß man beständig Rücksicht nehmen, besonders hier und bei jeder andern Beschäftigung; man muß nicht allein die frischen Farben der Palette benutzen, sondern auch so viel als möglich seine Arbeit beschleunigen, um das lebendige Modell nicht zu sehr zu ermüden, das allezeit die Sitzungen zu lange findet, wenn auch der Mahler noch so fleißig ist.

Ich weiß sehr wohl, daß man vortreffliche Gemählde verfertigen kann, ohne alle diese verschiedenen Tinten und angezeigten Reihen zu machen. Selbst sehr gute Künstler machen davon sehr wenige, und sind ihrer Sache gewiß genug, um blos mit der Spitze des Pinsels so viel als nöthig ist, zusammenzusetzen. Allein ich wiederhole, daß ich nicht für Meister schreibe, die meine Methode entbehren können; indessen glaube ich doch, daß sie dieselbe nicht mißbilligen werden, in Betracht der Verlegenheit, worin sich ein Anfänger befinden muß, der bei seinen ersten Versuchen gar keinen Führer hat.

Über den Gebrauch der jetzt angezeigten Palette.

Ich würde den vorgesetzten Zweck verfehlen, wenn ich für die, für welche ich schreibe, verabsäumen wollte, zu sagen, was sie mit der Palette thun sollen, die ich ihnen in die Hände gebe. So viel ich weiß, hat kein Autor sich bis jetzt die Mühe gegeben, über den mechanischen Theil der Kunst so umständlich zu schreiben, daß jemand ohne alle Leitung, blos nach den Regeln, die man in dergleichen Werken findet, die geringste Sache unternehmen könnte; sondern alle müssen sich an Künstler wenden, die in dem Elementarverfahren dieser schönen Kunst mehr oder weniger unterrichtet sind. Ich befolge also einen neuen Weg, von welchem ich hoffen darf, einer zahlreichen Klasse junger Leute von beiderlei Geschlecht nützlich zu seyn, die, von allem Beistand entblößt, vielleicht auf immer die von der Natur erhaltenen glücklichen Anlagen in sich vergraben, weil sie, aus Mangel einer richtigen Leitung auf den ersten Schritten in dieser Laufbahn, dieselben nicht entwickeln können.

Was die gründlichen theoretischen Kenntnisse betrifft, so halte ich fürs Beste, als meine Leser auf die Belehrungen großer Meister zu verweisen, indem ich am Ende dieses Werks ein Verzeichniß von denen, die ich kenne und die in Ruf stehen, hinzufüge.

Da übrigens die Praxis zur Theorie sich eben so verhält, wie der Körper zur Seele, so wird man nicht besser thun können, als beide zugleich zu studiren; daher werde ich oft genöthigt seyn, beide mit einander zu verbinden, um mich verständ-

lich zu machen. Allein ich werde so kurz als möglich seyn, und Theorie und Praxis in solchen Fällen verbinden und einmischen, wo das eine ohne das andere nicht wohl erklärt werden kann.

Ich habe überhaupt gefunden, daß die Schriftsteller, welche für die nicht unterrichtete Klasse schreiben, deren Zahl die größte ist, sich gar kein Gewissen daraus machen, um Mühe zu ersparen, ihre Leser bald an diesen, bald an jenen Schriftsteller zu verweisen, ohne sich weiter darum zu bekümmern, ob die Personen, für die sie schreiben, auch die Gelegenheiten und Mittel haben, sich diese Art Werke zu verschaffen. Ich habe auch oft die Erfahrung gemacht, daß man sich irren kann, wenn man sich auf den Eifer junger Leute, die sich belehren sollten, zu sehr verläßt; insgemein sind sie flüchtig, hitzig und unbeständig; alle lieben mehr das Thun und die Ausübung, als die Belesenheit und das Nachdenken. Daher scheint es mir sehr wichtig, sie nicht ohne Noth von einem Werke auf das andere zu verweisen, weil man befürchten muß, daß sie sich nicht die Mühe nehmen darauf zu achten, es mag nun ihre Faulheit, oder der Mangel an Mitteln sie daran verhindern, oder die der Jugend eigenthümliche Sorglosigkeit und Leichtsinn daran schuld seyn, daß die besten Entschließungen verschwinden. Es ist nicht ohne Ruhm, die Neugierde junger Leute dadurch zu reizen, wenn man einen Theil von dem, was sie lernen sollen, ihnen zum voraus entdeckt; dies giebt ihnen einen Vorgeschmack, und kann sie mit mehrerm Erfolg dahin bringen, ihre Wißbegierde zu erweitern.

Achtzehnte Lection.

Wie man sich bei einer guten Untermahlung zu verhalten hat.

Es versteht sich von selbst, daß der Umriß in der Zeichnung richtig und getreu seyn muß. Der Umriß wird gemeiniglich mit weißer Kreide gemacht, entweder auf Leinwand, oder auf Holz, Pappe u. dgl.*), wenn der Gegenstand in natürlicher oder halber Lebensgröße; ist er aber viel kleiner, so macht man nur die ersten Hauptzüge mit weißer Kreide, und rectificirt die Details mit einem guten Bleistift oder Rothstein, mit welchen sich zarter und feiner zeichnen läßt, da sie schärfer zugespitzt werden können.

Ist man noch nicht geübt genug, so kann man auch die Gegenstände auf sehr dünnem Papier entwerfen. Auf diesem corrigirt und verbessert man seine Zeichnung so lange, bis man damit vollkommen zufrieden ist. Alsdann trägt man das Ganze oder den einzelnen Gegenstand auf die Leinwand über, indem man calquirt. Man verfährt auf folgende Art:

Wie man eine Papierzeichnung calquirt, um sie auf die Leinwand überzutragen.

Dies kann auf zweierlei Art geschehen. Man färbt die hintere Seite des Papiers sehr stark mit Rothstein, oder mit einer zarten und weichen rothen Kreide (Bolus), indem man

*) Man sehe die 27ste Lection über die verschiedenen Zubereitungen der Substanzen, auf welchen man mahlen kann, wie z. B. Leinwand, Holz, Pappe, Papier ꝛc., welche die vorzüglichsten sind. Gelegentlich will ich blos erinnern, daß Pappe und starkes Papier blos zu Entwürfen gebraucht wird, wenn man sparsam seyn will, oder wenn man Landschaften nach der Natur mahlt, auf freiem Felde oder gleichsam beim Spazierengehen, zum Studiren, ohne sich mit vielem Gepäck zu überladen; denn diese Cartons oder Papiere behalten niemals eine gute ebene Oberfläche.

mit einer stumpfen, ungefähr 3 Linien breiten Rothsteinspitze sehr breite Striche macht, die man zum zweiten Mal in die Queere frei und ordentlich durchkreuzt, und wenn es nöthig ist auch zum dritten Mal, damit das Gemisch oder die Färbung (sauce) *) recht gesättigt wird. Hierauf werden mit einem dick zusammengerollten Löschpapier, das queer durchschnitten ist, diese Schraffirungen überall sehr gleich in einander gewischt, damit das Papier ganz damit bedeckt wird, wie ein Grund, den man mit dem Anrußpinsel (à l'estrompe) gemacht hat. Die auf diese Art rothgefärbte Seite legt man auf die Leinwand, die zuvor mit Bimstein abgerieben ist, und befestigt darauf das Papier an zwei Ecken oberwärts mit zwei Stückchen Oblate, indem man das übrige Papier frei läßt, damit man es von Zeit zu Zeit aufheben, und sehen kann, ob die Calquirung gut gerathen ist, und ob man nicht theilweise einige Züge des Umrisses vergessen hat. Die Methode zu calquiren hat einen doppelten Vortheil für den Anfänger: 1) die Umrisse genau zu berichtigen, ohne die Fläche der Leinwand zu beschmieren und anzugreifen; 2) mit aller Freiheit den Gegenstand auf eine schickliche Art auf die Leinwand zu stellen, im Fall er auf dem Papier schlecht gestellt gewesen. Daher befestigt man sein Papier entweder etwas höher oder niedriger, entweder links oder rechts, wie man es wünscht, und wie der Gegenstand die beste Wirkung thut; aber allezeit muß man wohl Acht haben, das Papier winkelrecht auf den Rahmen zu legen, sonst erscheinen alle Gegenstände schief und verkehrt. Wenn das Papier fest ist, so fängt man an, den Umriß zu calquiren und aufzutragen. Man nimmt eine starke Nähnadel und befestigt sie in ein kleines Stückchen Holz. Die Spitze muß sehr stumpf, rund und polirt seyn, damit das Papier bei dem Ziehen nicht zerrissen wird. Mit dieser Spitze übergeht man sehr genau alle Züge des Papiers ohne stark aufzudrücken. Übrigens hebt man bisweilen das Pa-

*) Man nennt sauce das Geschmier, wovon hier die Rede ist, und welches zum Calquiren dient. Man braucht eben dieses Wort bei Zeichnungen von rother oder schwarzer Kreide, wenn man das Papier mit den Enden des Anrußpinsels anwischt, um die Schatten anzulegen. Der Anrußpinsel wird von zusammengerolltem Leder gemacht, das an den beiden äussersten Enden zugespitzt ist. Man hat deren von verschiedener Stärke.

pier sanft in die Höhe, um zu sehen was man macht, und ob die Calquirung deutlich ist, oder zu stark, oder zu schwach. Es versteht sich, daß man das Papier allezeit wieder an seinen Ort und Stelle legt, das sehr leicht geschieht, weil es in den obern Winkeln befestigt ist. Allein es geschieht öfters wider unsern Willen, daß bei dem Auflegen der Hand auf das Papier in demselben einige Falten entstehen, die den Gegenstand verkröpfen; hierauf muß man wohl Achtung haben, sonst wird die Zeichnung falsch. Ist man überzeugt, daß die Nadel überall richtig angedeutet hat, und alle Züge getreu wiederholt sind, so nimmt man das Papier ab, und fängt seine Arbeit mit dem Pinsel an.

2) Anstatt die Rückseite des Papiers, worauf man seine Zeichnung gemacht hat, zu färben, nimmt man auch ein einzelnes dünnes Blatt Papier, das nach der vorigen Art gefärbt und calquirt ist. Diese Calque legt man zwischen die Zeichnung und Leinwand, so daß die mit Rothstein angerußte Seite unmittelbar auf die Leinwand zu liegen kommt. Dieses angerußte Blatt braucht nur halb so groß zu seyn, als der Gegenstand, weil man es nach Gefallen hin und her legen kann, wenn es nur unter die Stelle, auf welcher man wirklich zeichnet, allezeit zu liegen kommt, und man von Zeit zu Zeit beobachtet, daß dieses geschieht. Übrigens verfährt man, wie ich schon oben angezeigt habe, und man hat hierbei den Vortheil, nicht die Rückseite jeder Zeichnung zu beschmutzen, und eben dasselbe gefärbte Blatt mehrmals anzuwenden, wenn man es bei jeder neuen Calquirung nur ein wenig von neuem anwischt. Zu dem Ende aber, wiederhole ich nochmals, muß man ein sehr dünnes und ebenes Papier wählen, sonst wird die Calquirung unvollkommen, und man wird genöthigt mit der Nadel zu stark aufzudrücken, wobei der Umriß und die Hand in Unordnung kommen.

Zu bemerken ist, daß das, was für einen Anfänger von unsicherer Hand vortheilhaft ist, von geschickten und mit einem sichern Blick versehenen Künstlern nicht nachgeahmt wird, weil eine Calquirung selten den Geist der ersten Züge beibehält. Es giebt gewisse Züge, gewisse kleine Andeutungen, welche in einer Calquirung nicht treu und geistreich wiedergegeben werden können, deren Erhaltung aber höchst schätzbar ist, besonders bei

Köpfen, die ähnlich seyn sollen. Man kann darauf antworten, daß sie sich ergänzen lassen; dieses ist wahr, aber selten mit dem nämlichen Erfolg. In den ersten Umrissen eines Werks giebt es fast allezeit gewisse Züge der Begeisterung, die man öfters mit Verdruß verschwinden sieht. Übrigens trägt die Arbeit des Calquirens, ob sie gleich geschwind genug geschieht, zur Vermehrung der Arbeit bei, und man hätte die Zeit besser zum Mahlen verwenden können. Ich ermahne daher die Eleven, sich des Calquirens nach und nach zu entwöhnen, und die ersten Züge mit Gewißheit sich eigen zu machen, und sie unmittelbar auf die Leinwand zu tragen.

Berichtigung des Umrisses mit dem Pinsel auf der Staffelei.

Jetzt tritt der Augenblick ein, in welchem der Anfänger etwas verlegen ist, indem er zum ersten Mal an der Staffelei arbeitet, es sey denn, daß er schon vorher sich geübt, an derselben zu zeichnen, und sich des Mahlerstocks als Stütze bedient habe, wozu ich anderswo gerathen habe. Allein man lasse den Muth nicht sinken, er wird bald mit dieser neuen Stellung der Hand und des ganzen Körpers bekannt werden: eine Stellung, die der Gesundheit des Eleven weit angemessener ist, und bei welcher er noch den Vortheil hat, das Ganze seiner Arbeit besser übersehen und beurtheilen zu können.

Die Staffelei muß nur wenig rückwärts gestellt seyn, und so senkrecht als möglich, ohne jedoch dem waagerechten und festen Stande zu schaden.

Der Anfänger kommt auch in Verlegenheit durch die Dinge, die er zu gleicher Zeit in den Händen halten muß, als die Palette, seine Pinsel und den Mahlerstock in der linken Hand, und mit der rechten, mit welcher er den Pinsel selbst führt. Allein, ich wiederhole es, diese Verlegenheit wird blos einige Tage dauern, und alsdann nicht weiter daran zu denken seyn. Das schwerste für ihn wird die Wahl der Tinten, und die Führung seines Pinsels bei dem Auftrag der Farbe seyn.

Man nehme also die Palette, die Pinsel und den Mahlerstock, und mit einer röthlich-braunen Tinte ohne Vermischung

mit Weiß und einem hinlänglich langen und ziemlich feinen und spitzen Pinsel, der nicht dünn ist*), wiederhole man die vornehmsten Umrisse, aber blos in den Fleischtheilen, indem man den Pinsel in etwas Trockenfirniß tünket, um die Farbe fließender, leichter und durchsichtiger zu machen, wie bei dem Laviren. Alles dieses verrichte man mit einer leichten und sichern Hand, und verwende alle Aufmerksamkeit auf die Berichtigung des Ganzen und der vorhandenen einzelnen Theile, besonders in den Augen, der Nase und dem Munde, wenn ein Kopf gemahlt werden soll, und zwar dergestalt, daß die Pinselstriche biegsam und gut verlaufen, und in allen Theilen, die im Lichte stehen, fein und leicht sind. Hingegen müssen die Züge in den schattigen Partieen etwas kräftiger, das heißt, breiter, weich und gesättigt seyn, und dieses geschieht, wenn man dem Pinsel bei dem Umrisse der vertieften und schattigen Formen mehr Nachdruck giebt, und da, wo die Züge überall viel freier und schwächer seyn müssen, den Pinsel nach und nach erhebt, indem man hierin wegen des Vollen und Zwanglosen die Grundsätze der Schreibkunst nachahmt. Überdies verfahre man mit der Spitze des Pinsels eben so, wie der Zeichnungslehrer es gewiß wird gewiesen haben, indem er vor Anfang der Schattirung eines Kopfes oder einer Hand ꝛc. besonders dahin gesehen haben wird, mit der Spitze der runden und weichen Kreide gewisse Züge des Ganzen viel charakteristischer und kräftiger auszudrücken, als andere. Diese starken und breiten Züge, die absichtlich und ohne Trockenheit ausgeführt sind, geben dem Contour schon vielen Ausdruck, und veranlassen, daß man die Schatten mit weniger Furcht und Zaghaftigkeit vertheilt.

Wie man anfangen muß zu mahlen und die Lichter zu impastiren.

Ist die Zeichnung rectificirt und auf das Beste angedeutet, so nehme man einen weichen und gut zugestutzten Borsten-

*) Ein Pinsel, der ungefähr 5 bis 6 Linien lang und nicht dick ist. Die besten sind die von röthlichen Marder-Haaren. In Ansehung der verschiedenen Borsten- und Haarpinsel sehe man die 5te und 6te Kpft.

pinsel*), und lege mit derselben bräunlichen Tinte (carmelite) die vornehmsten Schattenmassen an, ohne zu sehr ins Detail zu gehen, und zwar allezeit mit wenig Farbe, aber mit transparenten Tinten, wie in der Aquarell-Manier, indem man den Ton mit etwas wenig mehr rothem Ocher modificirt, um damit gewisse Partieen zu decken, als z. B. die Nasenlöcher, den Zug des Mundes zwischen den Lippen, und bisweilen auch in den Ecken, so wie auch bei den starken Augenliedern, mit einem Wort, überall, wo uns die Tinte blutroth erscheint. Alles dieses geschehe frei und ohne Zittern; man halte sich nicht zu sehr dabei auf, die Schatten in einander zu vertreiben, denn dieses ist nur eine erste Vorbereitung. Diese Methode, eine Tinte oder irgend eine Partie des Fleisches vorzubereiten, wird von den besten Mahlern am häufigsten befolgt; sie giebt schon eine leichte Idee von Rundirung und von dem allgemeinen Effect, dergestalt, daß man weniger verlegen ist, wo man die Lichtstellen und Halbtinten anbringen, und wie man einen ganzen Kopf oder irgend eine andere Fleischpartie mahlen und stufenweise abrunden soll.

Man nehme sogleich stärkere Pinsel, entweder 5 oder 6 in die linke Hand, oder vor sich auf die kleine Tafel der Staffelei. Einen dieser Pinsel fülle man mit einer der hellsten Tinten von den Tönen des Fleisches, welche aus gelbem Ocher, Roth und vielem Weiß gemischt sind, und impastire damit weitläuftig und dick alle schönen Lichter, so wie man eine Zeichnung auf Grundpapier mit Weiß erhöhet. Man nimmt dazu nicht die weißeste von allen Tinten, aber eine von den hellesten Localfarben des Fleisches, die einen reinen und freien Ton liefert, wenn er auch nicht so licht ist, als im Original. Man muß sich auf diese Weise die Quelle vorbehalten, damit man in der Folge auf der Mitte eben dieser lichten Stellen mit einer noch glänzendern Tinte erhöhen kann. Zu dem Ende aber muß der ganze Kopf übermahlt und gleichsam wie beendigt seyn, alsdann erst kann man

*) Die Stärke der Borsten- oder Haarpinsel richtet sich nach der Größe des Kopfs oder des zu mahlenden Gegenstandes. Allein überhaupt genommen muß man sich sogleich anfangs mehr an große als kleine Pinsel gewöhnen; sie verbreiten die Farbe viel gleichförmiger und stärker, als die kleinen, und besonders muß man die letztern so wenig als nur möglich gebrauchen.

diese höchsten lebhaften Lichter anbringen und dadurch dem Ganzen mehr Rundung geben..

Jetzt wollen wir zur Untermahlung und auf den Punkt zurückkehren, bei welchem wir stehen blieben, ehe von den höchsten Lichtern die Rede war, die nur zuletzt gemacht werden müssen.

Hat man die Locallichter angelegt, so legt man ihnen zur Seite die noch sehr reinen Tinten, die von allen Seiten sie umgeben; allein man nimmt dazu eine Tinte, die etwas weniger licht ist, aber allezeit ohne beigemischtes Schwarz oder Blau. So fährt man mit Abstufung der Tinten fort von Nähe zu Nähe, indem man den Kopf abrundet, bis man an die sich verlierenden Tinten kommt, die schon ein wenig abgedämpft und durch Schwarzblau gebrochen sind. Dies sind die abgestuften Tinten von dem fünften Range bis zum zehnten einschließlich. Man muß sehr wohl Acht haben, keine von ihnen anders zu gebrauchen, als in Bezug auf den Grad des Lichtes, welches sie ausdrücken, und auch zu gleicher Zeit mit Rücksicht auf die Tinte, ob sie mehr oder weniger röthlich, gelblich, violettartig, grünlich, gräulich oder bläulich ist, womit die Partie colorirt ist, welche man augenblicklich bearbeitet. Daher muß man unaufhörlich alle Theile des Kopfes oder des Gegenstandes unter sich vergleichen, denn eine falsche Tinte macht in der Carnation einen auffallenden Fleck, so wie eine falsche Note in der Musik das Ohr beleidigt. Beides stört die Harmonie*).

Von den Halbtinten geht man nach und nach zu den eigentlichen sogenannten Schatten über, und endlich zu den Reflexen, deren Tinten in der zehnten, eilften und zwölften Reihe enthalten sind, dergestalt, daß man aufgefordert wird, die bräunlichen Schattirungen, die man eben angelegt hat, von neuem zu bedecken, um die Wirkung der Arbeit im Ganzen näher fest-

*) Man nehme sich sehr in Acht, diese gebrochenen Töne in den Halbtinten zu übertreiben, im Gegentheil müssen sie sich unter einander so unmerklich und natürlich mit der Localfarbe des Fleisches verbinden, daß man sie fast nicht bemerken kann; sie müssen ein Ganzes bilden, das dergestalt gut abgestufet ist, daß man sie nicht mehr unterscheiden kann, als in der Natur selbst, wo das Publicum, das sich nicht mit der Mahlerei abgiebt, blos ein und eben dieselbe Fleischfarbe überall gewahr wird, ausgenommen am Bart und auf dem Colorit der Wangen.

zusetzen. Jetzt bemüht man sich, allen Schatten den rechten Ton zu geben, und wenn er auch von einer etwas wärmern Tinte seyn sollte, das heißt, wenn er in der Anlage etwas röthlicher ausfällt, als im Original, oder in der lebenden Natur. Dies ist nothwendig; denn wenn man diesen Weg nicht befolgt und man bei der Untermahlung blos kalte gräuliche Töne anbringen will, so wird man in der Folge bei der Vollendung des Gemähldes gar keine Vertiefung erhalten, und nicht die geheimnißvolle Zartheit des Tones bewirken, woraus die sanfteste Harmonie des Colorits entspringt. Allein man muß deswegen die Schatten nicht stärker oder dunkler anlegen, als sie seyn sollen; im Gegentheil halte man sie etwas schwächer, besonders bei der Untermahlung. Denn außerdem daß die Schatten geneigt sind nachzudunkeln, wie dies bei allen Öhlfarben geschieht, so ist es überhaupt verdrießlich, wenn man bei der zweiten Übermahlung eine hellere Tinte auf eine dunklere legen soll; denn diese Stellen werden schielend und mehlicht, und verlieren die schöne Durchsichtigkeit, die man in den Schatten sorgfältig beibehalten muß. Die helle, zum Decken darüber getragene Farbe erscheint als ein Nebel, als eine Gaze, oder als Staub. Es macht eine unangenehme Wirkung auf das Auge, und die Partie verliert das ganze Ansehen; sie gleicht einer Localfleischfarbe, die keine Beleuchtung hat.

Man halte also bei der Untermahlung die großen Schatten etwas wärmer und nicht so dunkel, als sie werden sollen. Hieraus werden sich mancherlei Vortheile ergeben, wenn man diese Anlage, in so fern sie trocken ist, übermahlt, um die Arbeit zu vollenden. Man lege seine Farben dreist, frei und gleichförmig an, ohne sie zu quälen; man vermeide, mit dem Pinsel eine in die andere laufen zu lassen, denn dadurch muß man die verschiedenen Töne der Farben nicht in einander schmelzen und amalgamiren, sondern man legt mit Unterschied eine fast unmerkliche Annäherung der Tinten den andern zur Seite, deren Verbindung man beabsichtiget. Man darf sich nicht eher mit der Vereinigung aller dieser Gradationen beschäftigen, als bis alle Töne an Ort und Stelle sind, und der Kopf in einer gewissen Entfernung sich schon durch die bloße stufenweise Zusammen-

stellung der Tinten rundirt*) und hervortritt. Ohne dies wird man niemals reine Töne erhalten, man wird unreine und eintönige Mahlereien verfertigen, die mit der Zeit immer schlechter werden.

Ich weiß sehr wohl, daß dieses den Anfängern in der Ausführung sehr schwer scheinen wird, und ist es auch wirklich, selbst für Mahler von Erfahrung. Indessen giebt es kein anderes Mittel, um eine reine und frische Carnation zu mahlen, und man muß gewissermaßen seine Töne eben so wählen, und so neben einander stellen, als wenn man in Mosaik arbeitete**). Wenn man bis auf diesen Punkt gekommen ist, alsdann verschmelzt man mit einem reinen Pinsel, der bisweilen auch wohl mit etwas Farbe von angemessenem Ton versehen ist, in wenigen Augenblicken seine Arbeit auf eine bewunderungswürdige Art. Man thue weiter nichts, als die Farbe anzuhauchen und ihr zu schmeicheln, um alle ihre Tinten zu amalgamiren. Man wende den Pinsel nach der natürlichen Richtung der Haut und der Formen, aber ohne aufzudrücken, oder alle Schattirungen eine in die andere mit dem Dachspinsel fortzuziehen, wie viele mittelmäßige Künstler zu thun pflegen.

Der unmäßige Gebrauch des Dachspinsels ist ein Fehler, den man mit Recht fast allen Kunstfreunden zum Vorwurf machen kann. Wahrscheinlich finden sie diese Manier zu verschmelzen viel leichter, als jene, von welcher ich eben geredet, die darin besteht, die Tinten durch ihren eigenthümlichen Localton abzustufen, anstatt eine in die andere fortzuziehen, und ich werde bald noch größere nachtheilige Folgen davon anführen. Es ist wahr, vermittelst des Dachspinsels erhält man eine ziemlich sanfte Verschmelzung, aber allezeit auf Kosten der Reinheit und Wahrheit des Colorits, und was noch mehr ist, zum größten Nachtheil der Erhabenheit und des allgemeinen Effects.

---

*) Man sagt, ein Kopf oder anderer Gegenstand rundirt sich gut, wenn er als erhaben hervortritt und alle Theile des Gegenstandes uns deutlich ansprechen, sie mögen dem Auge des Zuschauers nahe oder entfernt erscheinen. Dies läßt sich eben so gut auf eine Brust, auf ein Glied, auf eine Säule, eine Vase u. dgl. anwenden, wie auf eine Kupfertafel.

**) Man sehe Seite 199., wie musivische Mahlereien behandelt werden.

Was hat man aber zu thun, damit eine Tinte oder ein Ton, der neben einem andern steht, als eine natürliche Fortsetzung desselben, und dem Auge nicht als abgeschnitten erscheint? Antwort: Man mache zuvor die Abstufung des Tons auf der Palette, aber blos mit der Spitze des Pinsels, und um recht sicher zu gehen, stelle man zugleich auf die Palette ein wenig von der letzten Tinte, die man auf das Gemählde getragen hat. Hierauf nehme man einen ähnlichen Ton, der aber nicht so hell ist, und stelle diesen letztern dicht neben den erstern, man vergleiche sie, und sehe ob es nöthig ist, ihn nach Befinden zu modificiren. Findet man, daß er zu sehr absticht, oder daß er noch nicht hinlänglich gebrochen sey, so setzt man von der erstern Farbe ein wenig hinzu, die man mit der letztern allezeit mit der Spitze des Pinsels vermischt. Sollte er hingegen zu ähnlich scheinen, und dadurch die allmählige Abstufung aufhören, die zur Rundirung der Partie erforderlich ist, die man eben mahlt, so tunke man in eine der nächsten Reihen, nehme einen etwas dunklern Ton, und vermische ihn mit der probirten Masse, und so weiter. Arbeitet man auf diese Weise mit Vorsicht und Methode, so erreicht man seinen Zweck, und legt alsdann diese letztere Farbe ganz zur Seite der vorhergehenden, ohne Zaghaftigkeit und mit einem sichern Strich. Alles dieses lernt man nicht in einem Tage, denn in allen Dingen muß man Erfahrung haben. Allein man erschrecke auch nicht zu sehr vor den Schwierigkeiten, welche diese Arbeit bei der bloßen Beschreibung zu haben scheint, denn es ist geschwinder und leichter ausgeführt, als es sich beschreiben läßt, wenn man einmal einige Fertigkeit erlangt hat; man kann sogar sagen, daß man arbeitet, ohne daß man daran zu denken scheint, dergestalt, daß der Künstler alles dieses bewerkstelligt, ohne die Unterhaltung mit seinem Modell zu unterbrechen, und dennoch dabei alle seine Aufmerksamkeit auf die Erreichung des wahren Tons verwendet, so wie auf alles das, was die Formen, den Ausdruck, die Ähnlichkeit u. s. w. betrifft. Ein Anfänger muß zu sich selbst sagen: „Andere als ich haben diese Schwierigkeiten überwunden, ich kann und will also auch noch den Sieg davon tragen." Mit einem festen Willen und einem energischen und unveränderlichen Vorsatz kommt man überall

zum Ziel, besonders wenn uns die Natur einige Anlage zur Mahlerei verliehen hat.

Beispiel von einer allmähligen Abstufung der Töne.

Wir wollen annehmen, man hätte wirklich die Wange und eine Partie von einem Kinnbacken einer jungen, muntern und vollen Person zu mahlen, und wollte, wie gesagt, von der hellsten und lebhaftesten Tinte durch eine merkliche und wahre Gradation bis zum stärksten Schatten gelangen; so ist folgendes Verfahren dabei anwendbar. Man lege Anfangs auf das große Licht des Backenknochens die schöne Tinte, welche auf der Palette vor der allerhellsten steht, (denn mit der allerglänzendsten darf man noch nicht den Anfang machen, sondern muß sie späterhin gebrauchen und versparen); diese verbreite man nicht über die Grenzen der Form und des Tons; hierauf setze man mit der Spitze des Pinsels auf der Palette eine kleine Portion von der Tinte hinzu, welche vor dieser oben steht, und welche in eben dieser Reihe viel dunkler ist; man vermische sie mit der erstern, und urtheile ob es richtig ist; man setze hinzu, oder nehme von dem zu stark Colorirten oder zu Hellen etwas ab, bis man damit zufrieden ist; endlich setze man diesen Ton gleich nach dem höchsten Lichte, ohne die Form aus dem Auge zu lassen. Auf gleiche Art componire man einen dritten Ton, den man auf der Palette dem zweiten zunächst stellt, und zu welchem man ein etwas stärkeres Rosa hinzugesetzt hat; man trage es auf eben die Seite gleich daneben oder ganz um die zwei ersten Töne herum, nach den Gesetzen der Modellirung und der Form *). Hierauf folgt eine vierte, eine fünfte Tinte, immer etwas stärker von Farbe, bis man zu der Partie gelangt, welche ganz rein Rosa auf den Wangen colorirt ist **).

*) Unter Modellirung versteht man das Erhabene der Formen, oder den Ausdruck der Formen.

**) Um munteres Fleisch zu mahlen, muß man bei dem Untermahlen sich des Rosa aus Zinnober und Weiß bedienen. Bei andern Fleischtinten ist rother Ocher mit Weiß hinreichend, besonders bei Mannspersonen. Sollte die Fleischfarbe weniger lebhaft seyn, so setze man das Rosa halb aus rothem Ocher und halb aus Zinnober zusammen, aber allezeit mit Weiß vermischt. Der Chinesische Zinnober und die rothen Lacke sind zu kalt, das heißt, das Rosa derselben ist zu violett, besonders bei dem Untermahlen.

Hierauf componire man mit der Spitze des Pinsels, je nachdem man dessen bedarf, zwei oder drei verschiedene Grade von Rosafarbe, bis man das lebhafteste Incarnat erreicht, das in der Natur sich zeigt. Ist dies geschehen, so fängt man an, die Rosafarbe zu degradiren und allmählig weniger lebhaft zu machen, indem man ein wenig von einer Lila-Tinte oder hellem Violett hinzusetzt, hierauf noch etwas mehr, und so fort, bis man sich dem Backenknochen oder dem Zurückweichen der Wange nähert, wo sich das schöne Rosa verliert, und nach unmerklichen Abstufungen anfängt, sich mit den grau-violetten, bläulichen, grünlichen oder röthlichen Halbtinten zu verschmelzen, und zwar in den noch nicht schattigen, sondern blos zurückweichenden Partieen. Doch sollte es die Schattenseite seyn, an welcher man eben arbeitet, so läßt man die Tinte sich mit der eigentlichen Schattenmasse verlieren. So nennt man diejenige Partie in einem Gemählde, in welcher fast gar keine Lebhaftigkeit des Tons mehr sichtbar ist, nicht allein, weil das Incarnat der Wangen daselbst gemeiniglich schon aufhört und absterbt, sondern auch deswegen, weil alle Partieen, auf welche kein Tageslicht fällt, das wenige Licht, welches uns dieselben in dem Schatten sichtbar macht, blos von dem Wiederschein erborgen, welcher von den umgebenden Gegenständen auf sie zurückfällt, wodurch ihre wahre Localfarbe modificirt und sehr verdorben wird.

Man beobachte sehr wohl, daß, weil die Schatten irgend eines Gegenstandes blos durch die Reflexe der benachbarten erleuchteten Gegenstände etwas sichtbar werden, auch eben diese Schatten an der Tinte der angrenzenden Körper nothwendig Theil nehmen müssen; mithin müssen sie in Bezug auf die Farbe und Localtinte, die diesen Gegenständen eigen ist, modificirt werden. Ich werde in der Folge auf dieses Sujet, welches viel Aufmerksamkeit erfordert, zurückkommen, und gedenke desselben hier nur gelegentlich.

Wir sind in dem Colorit des Fleisches, das wir als sehr lebhaft vorausgesetzt haben, schon bis auf die Halbtinten der Partieen gekommen, die sich abrunden und verschwinden werden, nämlich von dem Standpunkt aus, auf welchem wir uns dem Modell gegenüber befinden. Denn, im Vorbeigehen gesagt, die verschiedenen Theile eines Kopfes oder des Fleisches

sind eigentlich in Ansehung der Localfarbe nicht so wesentlich verschieden, sondern sie scheinen es blos durch die Wirkung der Schatten, durch das Zurückweichen und durch die Wiederscheine. Allein diese fast unzählbare Menge verschiedener Tinten, welche ein feiner Colorist in der Natur zu sehen und zu lesen versteht, sind nicht wirklich, sie sind blos scheinbar; sie entspringen sowohl von den Schatten, als von den Halbtinten, welche zwischen dem Lichte und Schatten das Mittel halten, besonders aber sind sie eine Wirkung des Lichtes von der rauhen Oberfläche der Haut. Diese feine, dem Auge fast unsichtbare Rauheit der Haut ist es, welche die Töne der Halbtinten bis ins Unendliche modificirt; sie ist das unterscheidende Merkmal der Jugend und der Munterkeit. Daher vergleicht man auch aus Analogie eine schöne Haut mit einem schönen Pfirsich, anstatt mit einem schönen Apfel, weil der letztere, wenn er auch öfters mit den schönsten Farben geziert ist, doch glatt und glänzend ist, und nicht die sammetartige Rauhigkeit hat, die dem Pfirsich eigen ist. Überdies erscheint dieser unmerkliche Pflaum, welchen jede schöne Haut hat, mehr oder weniger blond oder mehr oder weniger schwarz, je nachdem die Person Haare von einer dieser beiden Farben hat. Ist er schwarz, so bildet er in den zurückweichenden Partieen bläuliche Tinten, besonders in den Wendungen, wo er mehr zusammengedrängt scheint; ist er blond, so bildet er etwas grünliche Tinten. Das erstere (nämlich das Schwarzbläuliche) bildet Lilastreifen in den Partieen, wo es sich mit dem Rosa der Wangen vermischt, in den zurückweichenden Formen, und das Blonde bildet in den nämlichen Partieen Halbtinten, die etwas mehr roth-grünlich sind. Es ist fast unmöglich, alle Abänderungen anzuzeigen, welche die verschiedenen Eigenschaften der Localfarbe der Haut dem Auge des Künstlers darstellen, verbunden mit den Modificationen, welche die verschiedenen Schattirungen des sammetartigen Pflaums hinzufügen, wovon die Rede ist. Ich habe mich daher auf die Anzeige der zwei ganz entgegengesetzten Schattirungen beschränkt, und überlasse die dazwischen liegenden Schattirungen dem Auge desjenigen Beobachters, welcher Farbensinn, und den Vorsatz hat, ein feiner Colorist zu werden. Indessen will ich eine Bemerkung hinzufügen: bisweilen hat eine blonde Per-

son dennoch einen feinen Pflaum der Haut, welcher dunkler ist als die Haare derselben, und umgekehrt sieht man auch Personen mit braunen Haaren, deren Pflaum der Haut blond ist. Daher ist die Tinte der Haare nicht allezeit eine sichere Regel, woraus man die Tinte des Pflaums erkennen kann. Hierauf muß der Künstler aufmerksam seyn, besonders wenn er ein Portraitmahler ist.

Es giebt Personen, die gar keinen Pflaum haben, daher ist ihr Colorit hart und schneidend wie an einem Apfel. Dies ist der Fall bei Personen von reiferm Alter, von 40 bis 50 Jahren. Sie haben bisweilen noch eine ziemlich schöne Fleischfarbe, allein es fehlt ihr die Blüthe, welche der Pflaum hinzufügt, wovon ich geredet habe.

Von den verschiedenen Tinten, welche die Wiederscheine im Fleisch annehmen.

Die Reflexe im eigentlichen Verstande sind blos in den Schatten *) sichtbar, und sind eben demselben Gesetz unterworfen, das heißt, sie erhalten ihr Colorit von der Localfarbe der Gegenstände, die ihr Licht auf sie zurückwerfen, und überdies noch von der allgemeinen Luftmasse, von welcher der reflectirte Gegenstand eingehüllt und umgeben wird.

Die Wiederscheine können daher durch Tinte und Licht fast bis ins Unendliche abwechseln, nach Maaßgabe der Fälle und Gegenstände, wodurch sie verursacht werden. Da sie aber allezeit von einer mehr abgedämpften Tinte sind, als die wahren Lichter der Gegenstände, die geradezu vom Himmel erleuchtet werden, so hindert uns nichts sie zu charakterisiren, wenn

*) Ich sage, die Wiederscheine sind blos in den Schatten bemerkbar, weil ein erborgtes Licht allezeit viel schwächer ist, als das unmittelbare Tageslicht. Daher kann ein fremder Körper (er sey denn polirt wie ein Spiegel) keinen Reflex auf einen Gegenstand zurücksenden, der viel heller erleuchtet ist, als er selbst. Jedoch muß man die Fälle ausnehmen, in welchen ein rosenfarbener, blauer Stoff u. s. w. zwischen das Licht und die Person gestellt ist, wie z. B. ein Parasol, ein Schleier u. d. g.; und außerdem in dem letztern Falle erhält die Person blos das Licht durch den Stoff hindurch, und nicht geradezu vom Himmel.

man die allgemeine Schattenmasse angelegt hat; (es sey denn, daß ein sehr großer Wiederschein dargestellt werden soll, der viel Raum einnimmt, wobei gemeiniglich ein sehr heller Wiederschein vorausgesetzt wird;) übrigens kann man ihn erst später ausdrücken und mahlen, indem man dazu eine hellere Tinte nimmt als der Schatten ist, und indem man zuvor überlegt, wie der gewählte Ton ausfallen wird, wenn er sich beim Anlegen mit der noch flüssigen Schattentinte vermischen wird.

Es ist nicht leicht eine vollkommene Beschreibung zu machen, wie alle Tinten auf einander folgen müssen, um eine Partie zu coloriren, ihr die Form, die Farbe, und zu gleicher Zeit das Relief zu geben. Man muß einen großen Meister mahlen sehen, von ihm lernt man mehr in einigen Stunden, als durch eine bloße Beschreibung in mehrern Monaten. Indessen schmeichle ich mir doch mit der Hoffnung, daß meine Anleitungen einem verständigen Leser nützlich seyn können.

Ich habe oben von der Mahlerei in Musaik geredet. Jedermann weiß, daß diese Art Mahlerei (welche von einigen Künstlern sehr weit getrieben ist) blos aus einer unzähligen Menge kleiner Steine oder Stückchen Email besteht, die entweder natürlich oder künstlich colorirt sind, von allen Arten und Gradationen der Farben und Tinten. Dies ist die Palette dieser Art Künstler: sie müssen die Stückchen so gut wählen und abstufen, daß, wenn sie dieselben neben einander in dem Kitt fest machen, sie nicht allein die Gestalt, den Ausdruck und den allgemeinen Effect des zu copirenden Gemähldes nachahmen können, sondern auch die allerfeinsten Schattirungen, dergestalt, daß in der Entfernung einiger Schritte der Zuschauer das Original-Gemählde zu sehen glaubt. Ich habe dies Beispiel angeführt, um zu beweisen, daß, weil man mit kleinen einzelnen Stückchen, die man blos durch die Richtigkeit des Tons und durch kein anderes Mittel in einander schmelzen und verbinden kann, so viel Wirkung hervorzubringen vermag, und damit dennoch bisweilen ein sehr schönes und harmonisch colorirtes Ganzes erreicht, man um so eher berechtigt sey, das nämliche Resultat zu erwarten, und zwar weit besser durch die Behandlung der Farbe selbst, indem man denselben Grundsatz befolgt, das heißt, wenn man sich die Mühe giebt, die rechten Tinten zuvor

zusammenzusetzen, ehe man sie auf die Leinwand trägt. Diese Arbeit geht mit der Paste der Farbe geschwinder und leichter von statten, als mit Stückchen Email; auch ist es möglich, Tinten, die den wahren Ton nicht haben, zu verbessern, und nachher das Ganze mit leichter Mühe zu vereinigen, in so fern die Arbeit in einem Tage geschieht und ehe die aufgetragenen Tinten des Gemähldes zu trocken oder zähe geworden sind.

Wie die Vereinigung der Tinten vollendet wird.

Man nehme an, daß der Kopf, so wie wir erwähnt haben, angelegt sey durch einzelne Tinten, die neben einander gesetzt sind, aber in Ansehung des Tons dergestalt richtig und nach den verschiedenen Graden des Lichts und Schattens so gut abgestufet, als zur Hervorbringung des allgemeinen Effects nöthig ist, mithin dieser Vorbereitung weiter nichts fehlt, als etwas Verschmelzung und Verbindung aller dieser verschiedenen Tinten unter einander; so fehlt zu unserer vollkommenen Zufriedenheit nichts weiter, als daß wir diesen Anschein von musivischer Arbeit verschwindend machen.

Um diese Verschmelzung zu bewirken, fange man gleich oben bei der Stirn an, oder bei einer andern Partie, die man eben mahlt, es mag nun ein Arm, eine Brust, oder eine Schulter seyn u. s. w., und gehe immer zunächst hinter und neben einander, ohne eine Stelle zu überhüpfen, bis man ganz unten hingekommen ist.

Zu dem Ende nehme man einige weiche und reine Pinsel, mit denen man bald da und dort in die verschiedenen gemischten Tinten eintunken muß, um eine Tinte mit der angrenzenden zu verschmelzen; allein man nehme wenig Farbe auf einmal, führe den Pinsel sehr leicht, ohne auf die Leinwand zu drücken, indem die Haare des Pinsels vorn etwas ausgebreitet und nicht zusammengeklebt sind, damit man die Farbe der Untermahlung nicht abnehme und zusammenrolle.

Wenn die methodischen Tinten der Reihen auf der Palette nicht den rechten Ton darbieten, dessen man bedarf, welches sich sehr oft ereignet; so mische man ihn, wie wir öfters erwähnt haben, mit der Spitze des Pinsels, und bestrebe sich, bei

dem Übergang einer Tinte zur andern, Mitteltöne hervorzubringen, ohne weder von der einen noch von der andern, durch die Bewegung des Pinsels zu viel hinwegzunehmen, sondern dadurch, daß man auf eine zarte und fast unmerkliche Weise die Farbe etwas berührt und in der Richtung der Formen lenket.

Wenn zwei benachbarte Tinten uns in Ton und Abstufung richtig zu seyn scheinen, so, daß es nicht nöthig ist, sie durch eine neue gemischte Tinte zu verbinden; so braucht man weiter nichts zu thun, als den Ort der Trennung mit einem sanften und und etwas breiten Pinsel leicht zu streicheln; man führt ihn im Zickzack hin und her mit einer flüchtigen Bewegung, die durch einen geschickten Druck der Fingerspitzen hervorgebracht wird, ohne weder von der einen noch von der andern Tinte zu viel hinwegzunehmen. Auf diese Weise erreicht man die Amalgamation vollkommen in einem Augenblick, aber allezeit muß man sehr darauf bedacht seyn, daß die Modellirung*) (die Plastik) der Form nicht dadurch verändert werde; daher muß man diese kleine Bewegung in Übereinstimmung mit der Form machen, so wie ein Zeichner mit der Kreide seine Schraffirungen behandelt.

Die jetzt beschriebene Arbeit erfordert viel Aufmerksamkeit und Geschick; denn wenn der, welcher sie macht, ungeschickt zu Werke geht, so verdirbt er nicht allein die Reinheit der Töne und zerrüttet alle Tinten, sondern er verwirrt sich in der Paste der Farbe, und endigt damit, daß er alle Formen verliert, anstatt daß sie durch diese Arbeit hätten gewinnen sollen. Um diesen Fehler zu vermeiden, so quäle man seine Farbe nicht, und wenn eine Partie uns nicht ganz nach Wunsch gelungen ist, so lasse man sie, ohne sie weiter zu retouchiren, und behalte sich vor, sie bei der Übermahlung und Beendigung des Gemähldes zu corrigiren; dies ist das Beste, was man thun kann. Denn

*) Als Kunstausdruck nennt man modelliren die Kunst, die Formen so richtig anzudeuten, daß sie dem Auge kennbar sind. Also bedeutet Modellirung hier so viel, als eine richtige Andeutung der Formen, dergestalt, daß man das Relief gewisser Partieen zu sehen glaubt, so wie auch die Concavität oder die Vertiefung der andern. Die Mahlerei hat diesen Ausdruck von der Bildhauerkunst entlehnt.

ob es gleich ein großer Vortheil ist, auf eine Untermahlung, die richtig in den Tönen ist, seine Übermahlung fortzusetzen, so verbleiben uns dennoch sehr viele Hülfsmittel, mit welchen wir alle Unvollkommenheiten im widrigen Falle verbessern können.

Gebrauch der Iltis- und der Dachspinsel.

Wenn alle Tinten gehörig mit einer verbunden und vereinigt sind, so darf man keinen Übergang von der einen zur andern gewahr werden. Dies ist der Augenblick, wo es erlaubt ist, mit dem Dachspinsel *) sehr flüchtig über die Partieen wegzugehen, auf welchen man kleine Furchen bemerkt, welche die Pinselhaare in der Farbe zurücklassen. Wenn die Partieen klein sind, so nimmt man Haarpinsel dazu, hingegen auf breiten Partieen arbeitet man mit Dachspinseln von verschiedener Größe. Man darf aber bei dieser Arbeit die Oberfläche der Farbe nur sehr leicht berühren, dergestalt, daß man nicht einmal eine Spur von Farbe an dem Dachspinsel bemerkt, der dazu gebraucht worden; sonst verfällt man wieder in den nämlichen Fehler, den ich oben erwähnt, indem man alle Tinten verunreinigt. Man muß den Iltis- und den Dachspinsel nach der Lage der Muskeln und Formen führen, die man damit übergeht, und auch nicht zu häufig gebrauchen, sondern karg damit seyn; fünf bis sechs allgemeine Übergänge hin und her mit dem Dachspinsel sind hinreichend. Es giebt sogar viele Künstler (und diese sind gemeiniglich die geschicktesten), welche denselben gar nicht gebrauchen, sie wissen den Borstenpinsel mit Geschicklichkeit zu führen, und mit diesem sollte sich der Anfänger üben. Indessen ist ein mäßiger Gebrauch des Dachspinsels wohl erlaubt in der Carnation, etwas mehr in den Gewändern, und noch mehr in den Lüften und Hintergründen. Das, was man mit dem Dachspinsel zu machen hat, ist in wenigen Minuten geendigt; denn je weniger man ihn braucht, desto besser ist es.

*) Man sehe die 24ste Lection über die Iltis- und Dachspinsel, auch die 5te und 6te Kupfertafel. Der Iltis- und Dachspinsel wird niemals in die Farbe getunkt und noch weniger in Öhl, sondern man braucht ihn trocken.

Von einigen geistreichen Touchen (Pinselstrichen) zur Vollendung der Untermahlung.

Nunmehr braucht man nur noch einige geistreiche Pinselstriche in dem Kopfe *) anzubringen, um die Anlage der Fleischtinten ganz zu beendigen. Diese Pinselstriche werden theils in den Lichtern, theils in den Schatten angebracht, und besonders in den Gesichtszügen, und auf dem höchsten Lichte der Stirn.

Ich habe schon gesagt, daß es bei der Untermahlung besonders gut ist, die höchsten Lichter nicht so glänzend aufzutragen, als man sie sieht, damit man nachher im Stande ist, sie wieder aufzufrischen, und jetzt tritt der Augenblick hierzu ein. Man nehme einen reinen Pinsel, welcher der Größe des Gegenstandes angemessen ist, und nehme damit von den Fleischtinten denjenigen Ton, der sich am besten durch ein noch lebhafteres Licht mit dem, welchen man auffrischen will, zu vereinigen scheint. Diese letzten Touchen müssen mit Ausdruck abgesetzt werden, ohne die Stelle mehrmals zu berühren; sie bleiben desto freier darauf haften, wenn die untere Farbe schon einen Grad von Festigkeit auf der Leinwand erhalten hat, indem sie schon einige Stunden aufgetragen ist. Mit dem höchsten Licht der Stirn macht man den Anfang; von da geht man auf die Lichter der Nase; man sieht, ob etwas auf den Rundungen der Backe und um die Augen mangelt; von da geht man zum Mund und endlich zum Kinn und zu den Ohren über. Man habe aber genau Acht, die Tinten wohl zusammenzusetzen, womit man die verschiedenen Touchen machen will; denn ob ich sie gleich als helle Touchen charakterisire, so sind sie es doch nur blos in Bezug auf die Partie, worauf sie angebracht werden; und übrigens sind einige sehr rein, andere mehr oder weniger gräulich, gelblich, violettartig oder bläulich u. s. w. Mit einem Wort, sie müssen mehr oder weniger an dem gebrochenen Ton der Zeichnung oder derjenigen Partie Theil nehmen, der man durch eine Touche mehr Festigkeit und Bestimmtheit

*) Bei meinem Unterricht nehme ich oft einen Kopf zum Beispiel, weil er der schwerste Theil in der ganzen Carnation ist; allein er läßt sich auf alle Theile des Körpers anwenden, und überhaupt auf jeden Gegenstand.

geben will, z. B. an der Nasenspitze, an den innern Winkeln der Augen, auf den obern Augenliedern, auf dem Nasenbein, in den Winkeln des Mundes u. s. w. Man muß die Touchen nicht zu sehr verschmelzen, indem man sie dadurch zart machen will; sie würden alle Wirkung, die man sich davon verspricht, verlieren; sie müssen in der Mahlerei das seyn, was die letzten weißen Erhöhungen in einer Zeichnung auf Grundpapier sind. Man muß also diese Retouchirungen mit einer Art von Keckheit und Freiheit auftragen, welche, ohne sie zu hart zu machen, ihnen von dem Charakter nichts nimmt, den sie haben müssen, um dem Kopfe Ausdruck und Erhabenheit zu geben. Daher muß man sehr wohl seine Maaßregeln nehmen, daß die isolirten Pinselstriche mit der Muskel- oder der Knochenpartie, welche man charakterisiren will, einerlei Tinte, Form und übereinstimmende Proportion haben; um dies zu erreichen, muß man die Natur oder sein Modell mit Aufmerksamkeit studiren, ehe man sich auf die Leinwand wagt.

Ich habe mit den hellen Touchen den Anfang gemacht, weil es besser ist, den Schüler anzuhalten, mehr hell als dunkel zu mahlen, indem die Öhlmahlerei von selbst geneigt ist, nachzudunkeln. Wenn der Schüler die starken Touchen zuerst und vor den hellen aufträgt, so ist es wahrscheinlich, daß er sie zu hart andeutet. Allein jetzt, da diese letztern nach einem glänzenden und hellen Ton im Werke abgestufet sind, ist nicht mehr zu befürchten, daß er die starken Touchen zu lebhaft andeutet; die Augen des Schülers würden dadurch beleidigt werden, indem er selbst sehen würde, wie sie alle Harmonie zerstören.

Man bringt starke Touchen überall an, wo das Untere zu schwach erscheint, und der Charakter und die Durchsichtigkeit fehlt. Die allerwesentlichsten sind gemeiniglich in den Augen, besonders im Augapfel, in den Nasenlöchern, bei der Trennung der Lippen, bisweilen auch in den Winkeln des Mundes u. s. w. Hiervon hängt nicht allein die Ähnlichkeit ab, wenn man ein Portrait mahlt, sondern auch die untern Anlagen erhalten einen höhern Grad der Lebhaftigkeit.

Es ist überflüssig, das zu wiederholen, was ich schon öfters gesagt habe, daß, ehe diese dunkeln und hellen Touchen ange-

legt werden, man zuvor die Form, den Werth und den Ton derselben studiren muß. Im Allgemeinen müssen die starken Touchen mehr einen warmen und farbigen Ton haben, und keinen grauschwarzen und kalten; die Nasenlöcher und das Innere des Mundes besonders müssen bei der Untermahlung einen blutrothen Ton haben, indem man sich vorbehält, diesen in der Folge bei der Vollendung des Gemähldes zu modificiren, was sehr leicht geschehen kann; hingegen ist es öfters schwierig, solchen zu schwarzen und zu körperlichen Touchen Durchsichtigkeit und eine gewisse blutrothe Tiefe wieder zu geben. Daran muß man sich erinnern, und nicht fürchten, diese Art Vertiefungen bei der Untermahlung zu übertreiben, ob man sich gleich auch davor zu hüten hat.

Ich kann nicht unterlassen, den Anfängern noch eine andere nöthige Erinnerung zu ertheilen. Sie verfallen alle in den Fehler, das Weiße im Auge noch viel zu weiß zu machen. Man stelle deshalb eine aufmerksame Vergleichung an mit den hellsten Lichtern des Fleisches, und man wird bald sehen, wie viel weniger hell das Weiße *) im Auge erscheint, es sey denn, daß die Augen gen Himmel gerichtet wären, und selbst in dieser Lage empfängt die undurchsichtige Hornhaut oder das Weiße im Auge nicht so viel Licht, als das Fleisch. Man sieht daran in der That ein sehr lebhaftes, helles Weiß, wie an allen kugelförmigen Körpern, die naß oder polirt sind; aber dieses ist blos zufällig, wie der weiße Lichtblick im Auge; denn wenn man genau darauf Achtung giebt, so ist die weiße Localfarbe des Auges ihrer Natur nach entweder blaulichweiß, oder gelblich, grünlich und in gewissen Fällen röthlich, allein niemals von reinem Weiß. Was noch mehr ist, in dem gewöhnlichen Blick wird das Weiße des Auges von den Augenwimpern, und von dem starken obern Augenlied beschattet, und überdies verbreitet die sphärische Form des Auges nothwendig eben so gut Schatten, als alle übrige zurückweichende Körper. Nach alle

*) Ich verstehe unter dem Weißen des Auges das, was man die undurchsichtige Hornhaut nennt, welche den Augapfel umgiebt, und nicht das zufällige Licht, auf welchem sich das Tageslicht spiegelt, und das man gemeiniglich den Lichtblick nennt, oder den Sehepunkt.

dem ist es lächerlich, das Weiße im Auge von ganz reinem Weiß zu machen, wie die Eierschalen.

Ich bemerke dieses noch, daß man auch öfters den Lichtblick auf der Pupille zu weiß und zu groß macht. Man glaubt vielleicht den Augen dadurch mehr Glanz und Lebhaftigkeit zu geben, allein man irrt sich; denn dieser Lichtblick ist in der Natur blos durch den Gegensatz mit der dunkeln Tinte des Augapfels glänzend; und übrigens ist dieser weiße Punkt fast allezeit mehr oder weniger durch den Schatten der Augenwimpern gebrochen oder getheilt. Daher thut man wohl, diesen Lichtblick nicht durch einen dicken Punkt von reinem körperlichen Weiß auszudrücken, sondern ihn etwas ungleich zu touchiren; das heißt, ihn erst mit einem etwas gräulichen Weiß zu mahlen und darauf mit einer oder mehrern hellern kleinen Touchen zu retouchiren, wie man dieses in der Natur bemerken wird, wenn man sie mit Aufmerksamkeit betrachtet. Auf diese Art und Weise wird der Blick auf einmal viel lebhafter und sanfter, viel feiner und natürlicher seyn. Übrigens betrachte man sein Modell genau und copire es richtig, denn alle diese Dinge wechseln unendlich ab, nach der Länge der Augenwimpern, nach der Vertiefung der Augen in ihrer Augenhöhle, und besonders nach der Vertheilung des Lichts, welches das Modell erleuchtet. Man muß in den Künsten nichts aus bloßer reiner Praktik thun, sonst macht man ein bloßes Handwerk daraus; man muß lebenslang studiren, und alles nach der Natur arbeiten, wenn man sich nicht von ihr entfernen will.

Der Umriß der Augen, auf welchen die Augenwimpern sich befinden, hat niemals etwas Hartes und Schneidendes, so, daß man an diesem Fehler die Anfänger leicht erkennen kann. Man muß diese Partie angenehm und weich mahlen, ohne alle schneidende Härte, und eben so gut kann man sehr starke und schwarze Augenlieder ausdrücken, aber nicht durch einen Zug, der überall gleich schwarz ist, sondern dieser Zug muß oben und unten von sanften Halbtinten umgeben seyn, die ihm das Ansehn eines Federstrichs benehmen, wie man es an Puppenköpfen sieht.

Eben das, was ich jetzt von dem Umriß der Augen gesagt habe, ist eben so gut auf die starken Züge der Nasenlöcher, des

Mundes u. s. w. anwendbar. Man muß sie niemals hart und trocken andeuten, sondern breit und gleichsam gegossen, sonst entstehen Papiermasken daraus: dies ist im Allgemeinen die Klippe, an welcher die Liebhaber scheitern.

Dessen ungeachtet müssen diese Touchen mit Freiheit behandelt seyn, sie taugen nichts, wenn man sie retouchirt, um sie zu verschmelzen und sanfter zu machen. Blos durch die Richtigkeit des Tons müssen sie mit dem Übrigen in Harmonie seyn, und nicht durch eine gedehnte und so zu sagen verblasene Bearbeitung; denn wenn der eben gewählte Ton für eine dieser Haupttouchen wegen zu großer Härte fehlerhaft zu seyn scheint, so brauche man nicht das Mittel, diese Touchen mit der darunter befindlichen Farbe zu vermengen, sondern es ist viel besser, einen andern, viel richtigern Ton zu wählen, und diese Touche ganz frei von neuem damit zu übermahlen. Dies kann um so viel leichter geschehen, indem wir schon anderwärts gesagt haben, man müsse sich sehr in Acht nehmen, alle starken Schatten mit Farbe zu impastiren, sondern man müsse ihnen die schöne Durchsichtigkeit lassen, die das Tageslicht nur schwach reflectirt, und die man alsdann glücklich benutzen kann, wenn man zum zweiten Mal übermahlt und beendigen will, nachdem man der Untermahlung zum Austrocknen Zeit gelassen *).

Auf diese Art wäre also die ganze Fleischmasse untermahlt. Während dieser Arbeit darf ich auch voraussetzen, daß man zu

*) Ich bin sehr besorgt, daß Leute ohne Erfahrung geneigt seyn werden, ihr Gemählde zu beendigen, ehe ihre Untermahlung hinlänglich ausgetrocknet ist, und ich habe es schon so oft wiederholt, daß es ermüdend zu seyn scheint; allein es ist dieses eine strenge Bedingung, wenn die Farben ihren richtig angelegten Ton behalten sollen, sonst werden sie sich verschlechtern und in kurzer Zeit verändern, und zwar von Tage zu Tage, weil das Öhl der Untermahlung von der darüber gelegten Farbe eingeschlossen wird; um also zu verdunsten, muß es alle Farbe durchdringen, wodurch alle Tinten nachdunkeln. Man bedenke wohl, daß das schnelle Trocknen der Untermahlung von dem Zustand der Atmosphäre abhängt, in so fern diese warm, kalt, feucht oder trocken ist. Mithin bei warmer und trockner Witterung, mitten im Sommer, kann eine Untermahlung z. B. in 8 Tagen trocken seyn, besonders wenn man sie nach meinem Rath dem Tageslicht und der Sonne ausgesetzt und doch vor Staub und Insekten verwahrt hat ꝛc. Im Winter, besonders bei feuchter Witterung, tritt oft der Fall ein, daß eine Untermahlung kaum in 6 Wochen und in noch längerer Zeit nicht trocken ist.

gleicher Zeit auch eine Partie der Haare, der Wäsche, der Gewänder, des Hintergrundes ꝛc. angelegt hat; mit einem Wort, etwas Weniges von allen denjenigen Partieen, die sich unmittelbar mit dem Fleische verbinden, und dasselbe an einigen Orten berühren, wie ich schon oben werde empfohlen haben. Man bemühe sich, die Grenzen dieser Partieen mit dem Fleische zu verschmelzen, damit sie sich nicht hart abschneiden. In diesem Falle z. B. kann man sich eines Pinsels von Iltishaaren bedienen, den man leicht über die Stelle, wo beide Gegenstände sich trennen, hinwegführt, um sie nur wenig auf dem äußersten Rande zu vermischen; allein dies muß geschwind und mit Geschick geschehen, ohne viel Zeit darauf zu verwenden.

Von der Zeit, welche zur Untermahlung eines Kopfes erforderlich ist.

Um von der Zeit, welche zur Untermahlung des Fleisches erforderlich ist, eine möglichst vollständige Idee zu geben, so müßte ich zuvörderst die verschiedenen Grade der Fertigkeit, der Geschicklichkeit und Schnelligkeit durchgehen, was uns aber zu weit entfernen würde; ich will mich also auf die Grenzen der beiden Extreme einschränken, und meinem Leser die Beurtheilung der verschiedenen dazwischen liegenden Grade von Fertigkeit überlassen. Es ist aber bei allen Voraussetzungen unerläßlich, und hauptsächlich im Sommer, daß alle Fleischtheile eines Kopfes in einem und eben demselben Tage untermahlt werden, sonst können die Farben nicht mehr in einander verschmelzen und amalgamirt werden, weil sie vom Morgen bis zum folgenden Tage schon zuviel Consistenz erhalten haben und nicht mehr geschmeidig sind, es sey denn, daß die Witterung sehr feucht und kalt wäre, welches im Winter der Fall ist.

Allein ein geschickter Mann kann und wird gemeiniglich die Untermahlung eines Kopfes in drei bis vier Stunden vollenden, besonders wenn die Zeichnung schon gemacht und correct ist; und wenn auch dieses nicht ist, so giebt es solche fertige Künstler, die wenigstens in zwei Stunden nicht nur zeichnen, sondern auch die ganze Untermahlung von natürlicher Größe vollenden. Was noch mehr, aber eine seltene Ausnahme ist, es giebt zu Paris

einen Künstler, Hr. Boilly, welcher in zwei oder drittehalb Stunden kleine Portraits in Öhl mahlt, die er ganz fertig macht, und die man nach einer einzigen Sitzung mit nach Hause nehmen kann. Dies scheint ein Wunderwerk zu seyn, es ist aber die reine Wahrheit; und was noch unbegreiflich scheint, ist dieses, daß der Mahler seine Portraits nicht allein beendigt, sondern auch überfirnißt und mit einem Rahmen abliefert*).

Gewiß hat er ein besonderes Verfahren, ein Gemählde unmittelbar nach dessen Beendigung mit Firniß zu überziehen; dieses könnte nicht geschehen, wenn er sich des gewöhnlichen Mohnöhls bediente, und hierin besteht sein Geheimniß, das er seit mehrern Jahren besitzt. Allein, das Geheimniß bei Seite gesetzt, bleibt es doch wahr, daß er in zwei oder längstens drittehalb Stunden allezeit ein ähnliches Portrait liefert, besonders von Mannspersonen, und wenn man auch in seinen Arbeiten eine große Genauigkeit und Feinheit des Tons vermißt, so sind sie doch mit einem geschickten und freien Pinsel gemahlt, die nicht allein eine Geschwindigkeit und unbegreifliche Leichtigkeit in der Ausführung zu erkennen geben, sondern auch ein umfassendes Talent, daß Kenner öfters bedauern, daß es ihm zur Gewohnheit geworden ist, seine Kräfte nicht weiter auszudehnen. Indessen beschränkt er sich nicht auf diese Art kleiner Portraits, er macht auch öfters Compositionen und Genre-Gemählde, in welchen man eben die Leichtigkeit in der Ausführung, verbunden mit sehr geistreichen Darstellungen, antrifft.

Ich habe dies Beispiel angeführt, um den Anfängern eine Idee von der Fertigkeit zu geben, mit welcher gewisse Künstler arbeiten können. Ich will sie dadurch keinesweges überreden, diesen Grad der Geschwindigkeit zu erreichen, die nur sehr wenigen Personen gegeben ist, und wobei sie sich leicht von dem besten Wege des Studirens entfernen könnten; allein ich rathe ihnen die Mittelstraße zu wählen, und sich zu bemühen, eine fleißige Ausführung zu erlangen, indem sie ihre Arbeit von allen Seiten wohl überlegen, und sich bemühen, so gut zu mahlen, als mög-

*) Die Wahrheit erfordert, zu sagen, daß diese überfirnißten Portraits das frische Colorit nicht behalten; im Lichte werden sie bald gelb, und im Schatten sehr schwarz.

lich ist, sowohl in Betreff der Feinheit und Wahrheit der Farbe, als auch in Ansehung der Richtigkeit der Zeichnung, der Formen und der allgemeinen Wirkung.

Methode, welche die Anfänger zu befolgen haben.

Ich setze voraus, daß der Anfänger in der eigentlichen Zeichnenkunst schon stark genug ist; denn ohne diese, welche schlechterdings erforderlich ist, wird alles fehlerhaft.

1) Er mache zuerst die Zeichnung, nämlich den Umriß seines Gegenstandes, mit möglichster Treue. Dies ist die erste Sitzung (wenn er nach der Natur arbeitet), und in Abwesenheit des Modells calquire er die Zeichnung auf die Leinwand.

2) In der zweiten Sitzung übergehe er den Umriß mit dem Pinsel (wie oben Seite 188. 189. angezeigt worden), und lege die Hauptmassen der Schatten an, wie bei dem Tuschen*). Diese Untermahlung kann im Sommer den folgenden Tag ziemlich trocken seyn, so, daß man den Kopf mahlen kann, ohne den Umriß und die Schatten zu verlöschen.

3) Den dritten Tag muß er seine Palette machen, eine Arbeit, die ihm im Anfange ungefähr 2 Stunden Zeit kostet, allein durch Übung wird er dahin kommen, daß dieses in 20 bis 30 Minuten geschieht. Hierauf erscheint das Modell, nämlich die Person, die sich mahlen läßt; er fängt die Untermahlung an, und arbeitet daran zwei oder drei Stunden hinter einander; nach deren Verlauf läßt er seinem Modell 2 bis 3 Stunden Ruhe, mehr oder weniger, je nachdem es sich thun läßt und die Tage lang sind; dann nimmt er noch zu rechter Zeit seine Arbeit zur Hand, um sie noch vor Abend zu beendigen. Dieses erfordert wohl noch 2 oder $2\frac{1}{2}$ Stunden blos für die Carnation, mit Inbegriff der kleinen

*) Das heißt, mit sehr wenig Farbe, ohne Weiß und ganz durchsichtig, so wie man in Aquarell auf weiß Papier arbeitet.

Theile, als der Haare, oder der Nebendinge, die das Fleisch unmittelbar berühren.

4) Den dritten Tag kann er die Untermahlung der ganzen Anlage vollenden, wenn es ein bloßes Brustbild ohne Arme ist. Allein im entgegengesetzten Falle muß er die Arme und die Hände unmittelbar nach der Untermahlung des Kopfes machen, ehe noch die Beiwerke vollendet sind, nämlich, noch ehe die Haare, die Gewänder, der Hintergrund ꝛc. ganz untermahlt sind. Dieser Arbeit muß er die fünfte Sitzung oder den ganzen Tag widmen.

In der Voraussetzung, daß der Schüler oder Kunstfreund noch ein Anfänger ist, habe ich diese Arbeit in eben so viel Sitzungen vertheilt und Stunden dazu festgesetzt. Erlangt er mehr Fertigkeit, Sicherheit und Geschwindigkeit, so wird er auch, wenn es nöthig ist, schneller arbeiten und seine Zeit und Sitzungen in der Folge darnach eintheilen. Allein in den ersten Versuchen ist es der Klugheit gemäß, sich zu erholen, damit man nicht mehr Arbeit an einem Tage unternimmt, als man wahrscheinlich ausführen kann.

Auch muß ein Anfänger die Personen berücksichtigen, die ihm zum Modell dienen. Sie widmen sich gleichsam als Opfer denen, die vielleicht in der Hitze ihres Eifers die Zeit nicht in Rechnung bringen, da hingegen das Modell sich so sehr ermüdet, daß die lange Sitzung ihm unerträglich werden kann.

Von der Untermahlung der Beiwerke.

Ist der Kopf mit allen übrigen Fleischtheilen angelegt, so vollende man die Untermahlung der Beiwerke, als die Haare, Wäsche, Gewänder u. dgl. Was den Hintergrund betrifft, so überlege man die Tinte und die Stärke derselben so, damit sie nicht die kräftigen Schatten zerstöre, jedoch aber noch hinlänglich stark und dunkel genug sey, um das Licht der Carnation und der Nebenwerke zu heben. Ich werde noch anderwärts auf diesen sehr wichtigen Artikel kommen, unterdessen will ich blos erinnern, daß man einen solchen Hintergrund ausmittele, der in der Nähe von einigen Zollen um den Kopf herum dunkler

gehalten ist, als die Halbtinten des Fleisches, und viel heller als die wahren Schatten, so daß Luft und Raum zwischen dem Gegenstande und Hintergrunde bleibt, und die Figur wie isolirt und von dem Grunde getrennt erscheine. Indessen hindert dies nicht, daß, um pikante Effecte hervorzubringen, man sich nicht bisweilen erlauben sollte, von dieser allgemeinen Regel abzugehen, theils dadurch, daß man die Schatten im Wiederschein auf einen Grund oder sehr dunkles Feld setzt, theils aber auch, indem man Schlag- oder zufällige Schatten in einigen Theilen des Grundes willkührlich anbringt, besonders an den Rändern des Gemähldes. Allein zu vermeiden ist die fehlerhafte und unnatürliche Praktik, wenn man den Hintergrund auf einer Seite ganz schattig, und auf der andern Seite ganz licht macht; dies thut eine sehr üble Wirkung, indem die Sache nicht anders, als unter der Voraussetzung Statt finden kann, daß der Kopf gerade gegen den Winkel, in welchem beide Seiten des Zimmers zusammentreffen, aufgestellt ist, und dieses ist sehr unangenehm, da man es doch hätte vermeiden können*). Überdies klebt diese Art von Grund den Kopf gleichsam auf den Hintergrund, es sey denn ein Gemählde mit mehrern Figuren, in welchem die Andeutung dieses Winkels durch die richtige Eintheilung des Zimmers oder der Architektur motivirt wird; dies findet aber niemals bei dem beschränkten Grunde einer bloßen Büste Statt, die nicht den erforderlichen Raum gestattet.

Der Hintergrund eines bloßen Brustbildes, der wenig Raum sehen läßt, muß nicht durch Beiwerke unterbrochen seyn, z. B. durch Gardinen ꝛc.; er muß durch nichts sich bemerkbar machen. Alles, was die Aufmerksamkeit von dem Kopfe ableitet, ist zum Nachtheil der Figur, und trägt zum Verdienst des Gemähldes nicht das Geringste bei, daher man sich dessen enthalten muß.

---

*) Dieser schneidende Effect von Hell und Dunkel kann sich bisweilen hinter einem Kopfe in einer weitläuftigen Composition zutragen, und man hat davon Beispiele in Gemählden großer Meister; allein das Auge wird dadurch nicht beleidigt, weil sie zwischen den Figuren und dem Grunde Luft und Zwischenraum anzubringen gewußt, und weil diese Art Wirkung durch Andeutuug der Linien von dem Innern des Zimmers und der Architektur, die den Hintergrund des Gemähldes ausmacht, hinlänglich motivirt und deutlich gemacht wird.

Zur Mahlerei des Grundes ist die Sitzung des Modells ganz unnöthig, und wenn es gegenwärtig ist, so darf man blos prüfen, ob das Locale, in welchem man ist, einen vortheilhaften Grund darbietet, der eine gute Wirkung thut. Ist dieses der Fall, so wählt man ungefähr aus dem Gedächtniß die Tinte und Abstufung; ist dieses nicht, so componirt man sie nach der von mir gegebenen Regel. Man vermeide aber wohl, den Grund überall von einer gleichen und einförmigen Tinte zu machen, man lege sogar breite nebelartige Flecken darauf, wie ausgedehnte Wolken von verschiedenen Farben, die verschmolzen und fast unkenntlich sind: dies ist nicht so eintönig für das Auge, und wird über das Ganze des Gemähldes eine sanfte Harmonie verbreiten.

Diese verschiedenen Flecken, wovon einige etwas bläulich, andere röthlich, gelblich oder grünlich, aber sehr unkenntlich sind, dienen einigermaßen zum Ersatz, um damit die verschiedentlich colorirten Gegenstände, welche gemeiniglich das Ameublement eines Zimmers ausmachen, zu ergänzen, dergestalt, als wolle man gleichsam, ohne ins Detail zu gehen, einen gleichgeltenden Reichthum von Farbetönen, die daraus entspringen, zu erkennen geben. Es ist möglich und sogar sehr wahrscheinlich, daß ein Anfänger diese Äußerungen nicht wohl verstehen wird, allein bei mehrern Fortschritten wird er die Richtigkeit alles dessen empfinden. Unterdessen rathe ich Gebrauch davon zu machen, jedoch mit vieler Vorsicht, dergestalt, daß Niemand diesen verschiedenen Tinten eine besondere Aufmerksamkeit widmet, die blos ein harmonisches Ganzes in Masse bilden sollen. Überdies muß man vermeiden, diese Flecken zu nahe an den Kopf anzubringen, sondern man muß sie vielmehr in einiger Entfernung weiter an den Rändern und in den Ecken des Gemähldes zu erkennen geben, sie müssen sich verlieren und unmerklich absterben in der Gegend und in einiger Entfernung der Carnation, und zwar alles mit Überlegung und ohne die geringste Erkünstelung.

Man behandle alle Nebenwerke bei der Untermahlung in einer breiten Manier, ohne in kleinliche Details bei den Falten der Gewänder oder der Haare sich einzulassen, sondern man lege sie in großen Massen an, in welchen der Haupt-Ef-

fect *) gut ausgedrückt ist, damit man bei der zweiten Arbeit der Ausmahlung freie Hand behalte, und durch die kleinlichen Details, die etwa bei der Untermahlung mißrathen sind, nicht gebunden sey, so, daß man bei der zweiten Übermahlung noch alle Freiheit hat, sie für richtig zu erkennen, indem man sie zuvor mit weißer Kreide andeutet, ehe man sie übermahlt.

Wenn die kleinen Stücke der Beiwerke oder des Hintergrundes, die man mit dem Kopfe zugleich angelegt hat, schon dargestellt oder zu trocken geworden seyn sollten, so daß diese Farbe sich nicht mit der darauf folgenden verbinden oder ganz bedecken kann, so ist dieses kein großes Übel, und kommt bei diesen Gegenständen, besonders bei der Untermahlung, nicht so sehr in Betrachtung, wenn man nur gleich Anfangs die Vorsicht gebraucht hat, den Teig der Farbe an den äußern Rändern, welche man mit einander vereinigen will, unmerklich zu verdünnen. Eben so verfahre man bei Fortsetzung der Ränder, und lege die Farbe ziemlich dünn auf alle Partieen, wo schon Farbe ist, damit diese zwei Lagen über einander, nicht dicker und hervorspringender von Farbe werden, als die übrige Farbe der nämlichen Partieen. Übrigens ist es nothwendig, alles wieder zu decken, was man schon untermahlt hat; im Gegentheil muß man sehr vermeiden, sich dem Rande, welcher das Fleisch berührt, zu sehr zu nähern, um nicht in den Fehler der Härte zu fallen, den man dadurch vermeiden wollte, indem man die Ränder der Gegenstände, die das Fleisch unmittelbar berühren, in einander verlierend machte.

Man verbreite seine Farben gleich und eben, ohne harte und ungleiche Erhabenheiten, die man Kruften nennt, jedoch ohne gar zu große Ängstlichkeit und Gewissenhaftigkeit, die unsere Lust erkalten und verhindern könnte, geschwind und breit zu arbeiten. Indessen wenn bei der Untermahlung einige Erhaben-

*) Man versteht unter Haupt-Effect die vorzüglichen Massen der Schatten und des Fleisches, welche dem Gegenstande Erhabenheit geben, was ohne Beihülfe einer Menge von Details recht gut geschehen kann, die bis zu anderer Zeit ausgesetzt bleiben: denn man muß bedenken, daß die Öhlmahlerei nicht so behandelt wird, wie eine Zeichnung oder andere Arten der Mahlerei, in welchen man jede Kleinigkeit vom Anfang der Arbeit an sogleich andeuten muß.

heiten zu sehr hervorspringend seyn sollten, so kann man seine Zuflucht zum Abschaben nehmen, wie ich bald anzeigen werde.

Vorsichtsregeln beim Trocknen eines Gemähldes.

Es bleibt nur noch übrig, die Untermahlung zur Trockenheit zu bringen, durch Beobachtung der Vorsicht, welche der gesunde Verstand lehrt, um sie gegen Staub und gegen alle Beschädigungen, die durch Kinder, Gesinde, Thiere u. dgl. geschehen können, zu verwahren. Bei dieser Vorsicht kann man ohne Bedenken seine Untermahlung dem Tageslicht, der freien Luft und selbst der Sonne aussetzen; denn bei dem Gebrauch der Farben, die ich angegeben habe, kann man wegen ihrer Dauerhaftigkeit unbesorgt seyn. Ein frisch gemahltes Bild stelle man niemals gegen eine Wand, denn die Erfahrung lehrt, daß die Ausdünstungen aus den Mauern, die das Öhl vielleicht anzieht, den Farben schädlich sind und sie sichtbar verändern; Gemählde bedürfen des freien Tageslichts, so, daß im Winter, wenn die schlechte Witterung nicht erlaubt, die Untermahlung an die freie Luft zu hängen, man sie wenigstens durch die Fenster an das Licht stellen muß. Allein in allen Fällen, es mag gutes oder schlechtes Wetter, kalt oder warm seyn, muß man es so einrichten, daß die gemahlte Seite 4 oder 6 Zoll unterwärts vom Rahmen, vorwärts gelehnt sey, damit die Sonnenstäubchen und überhaupt der Staub sich nicht so leicht auf die Oberfläche der Farbe anlegen kann. Wenn man nicht alle diese Vorsichtsregeln beobachtet, so hat man den Verdruß, auf seinem Gemählde einen Pflaum von Staub mit Insecten vermischt zu sehen, der ohne Gefahr für das Gemählde nicht leicht abzunehmen ist. Man verdoppele diese Sorgfalt zur Vermeidung dieser Unannehmlichkeit, wenn man ein schon vollendetes Gemählde zur Trockenheit bringen will, auf welchem man nicht mehr die Haut der Farbe wegnehmen oder abschaben kann, wie auf der Untermahlung.

Täglich muß man seine Untermahlung untersuchen, um Gewißheit zu erhalten, ob kein Zufall sich ereignet hat, und um zu wissen, wie die Trockenheit zunimmt. Indessen ist es hinreichend, diese Untersuchung täglich ein Mal vorzunehmen. Übrigens,

wenn das Gemählde der Luft dergestalt ausgesetzt ist, daß Regen, Schnee oder Hagel darauf fallen kann, so sey man besorgt, noch vor dem Ungewitter den Rahmen zu bedecken.

Nach drei Tagen im Sommer, und acht bis zehn Tagen im Winter, betaste man das Gemählde mit der Fingerspitze, aber ganz leicht und vorsichtig, um zu sehen, ob die Farben noch an den Fingern kleben; ist man versichert, daß sie nicht mehr kleben, so neige man das Gemählde entgegengesetzt, damit das Tageslicht mehr senkrecht auf dasselbe falle: dieses wird die Austrocknung beschleunigen, ohne daß man von Staub etwas zu befürchten hat, der sich nicht mehr darauf festsetzen kann. Ob die Farbe hinlänglich trocken ist, erkennt man daran, daß, wenn man mit dem Nagel ein wenig darauf schabt, die Farbe fast wie Staub abgeht, ohne sich in festen und biegsamen Streifen abzulösen.

Dessen ungeachtet aber lasse man sich nicht irre führen; überall, wo in irgend einer Partie viel Vermischung mit Weiß ist, erscheint diese schnell trocken, weil das Weiß ein starkes Trockenmittel ist; sondern man betaste mit dem Finger braune oder dunkle Tinten, und an diesen mache man den Versuch. Sind diese trocken, so sind es auch alle übrigen *). Man überzeuge sich also davon bei den dunkeln Farben, als Schwarz, Braun, Rothgelb, und besonders von den Zinnober- und Lackfarben. Die beiden letztern besonders würden in mehrern Monaten nicht trocknen, wenn sie rein oder mit andern braunen Farben vermischt gebraucht sind, wenn man ihnen nicht Trockenfirniß auf der Palette beimischt. Der Asphalt oder das Judenpech würde, glaube ich, ohne Firniß niemals trocken werden **). Das Ver-

*) Ich muß bemerken, daß überall, wo man genöthigt gewesen ist, wenig oder viel Trockenöhl zu Hülfe zu nehmen, die Farbe, ob sie gleich auf der Oberfläche nicht klebt, sich nicht bei dem Schaben in trocknes Pulver verwandeln wird, weil das Häutchen, das sich auf diesen Partieen bildet, die Ausdünstung des Öhls verhindert, dergestalt, daß sie darunter lange Zeit weich bleiben. Dies hindert aber bei der Übermahlung nicht, denn sonst möchte man vielleicht Jahre lang warten; aber eben dieses lehrt, daß man Trockenfirniß nur solchen Farben geben muß, die ohne denselben gar nicht trocknen würden.

**) Da ein junger Anfänger, so gut wie ein Künstler, durch die Länge der Zeit ungeduldig werden könnte, ehe seine Untermahlung so trocken wird, daß er übermahlen kann, so ist es rathsam, täglich mehrere

linerblau, so sehr dunkel es auch ist, trocknet gut; allein das Ultramarin, das nicht so dunkel ist, trocknet schwer; wenn man ein schön azurblaues Gewand lasüren will, muß man es rein gebrauchen, denn so bald man Trockenfirniß zusetzt, so wird es grünlich und verliert seine Schönheit. Dies geschieht auch mit allen übrigen Farben, und besonders mit denen, die mit Weiß oder Neaplergelb vermischt sind. Allein die beiden letztern sind von trocknender Eigenschaft und hinlänglich, bei jeder Farbe die Trockenheit zu befördern, ohne durch Zusatz von Firniß die Tinten zu verdunkeln.

Wie man eine hinlänglich trockene Untermahlung beschabt, ehe man darüber mahlt.

Wenn man von der Trockenheit der Untermahlung überzeugt ist, so, daß man wieder darauf mahlen kann, so nehme man eine sehr dünne Messerklinge, die überall gleich schneidend, scharf und am Ende gerundet ist, wie die englischen Tafelmesser, und beschabe damit ganz leicht und geschickt die dicken Stellen und Erhabenheiten der Farbe. Um besser darauf zu sehen und blos die rechten Stellen beim Schaben zu treffen, so stelle man sich gegen das Licht, und neige das Gemählde dergestalt, daß die Lichtstrahlen blos auf die Erhabenheiten der Farbe fallen, und über alle übrigen Theile des Gemähldes blos hinweggleiten und verschwinden; mit einem Wort, man muß sich so stellen, als wollte man die Wirkung eines Basreliefs wohl in Augenschein nehmen. Der Künstler setzt sich gerade dem Fenster gegenüber, hält das Gemählde von sich ab, und neigt es auf den rechten Punkt, von wo aus man allmählig alle Unebenheiten und zu sichtbare Erhabenheiten der Farbe entdeckt; alsdann beschabt man sie mit Hülfe des erwähnten Messers und nimmt sich dabei wohl in Acht, nicht zu viel zu thun,

---

Untermahlungen eine nach der andern zu unternehmen; dieses beschäftigt, und man ist nicht so sehr gezwungen, eine Untermahlung vor der Zeit zu übermahlen. Außerdem erlangt man durch dieses Studium Fertigkeit und Leichtigkeit in Behandlung der Farbe, so, daß, wenn man die erste Untermahlung wieder vornimmt, um sie zu endigen, man mehr erfahren und weniger zaghaft ist.

indem man das Gemählde allezeit so hält, wie ich gesagt habe. Man hält die Messerklinge ganz flach, nämlich sehr wenig geneigt, damit man nicht Gefahr läuft, zuviel Farbe abzuschaben.

Diese Arbeit dauert nicht lange, und ist nothwendig; denn wenn man diese Erhöhungen der Farbe übermahlen wollte, so würde sich die neue Farbe allezeit dagegen anhäufen und das Übel vermehren.

Haben sich einige Unreinigkeiten auf die Farbe gesetzt, so nimmt man sie mit dem Messer ab mit aller Aufmerksamkeit und Behutsamkeit. Es ist sehr wichtig, daß auf der Untermahlung gar keine Unsauberkeiten und fremde Körper zurückbleiben, denn sie würden als starke Erhöhungen sichtbar seyn, wenn das Gemählde beendigt und mit Firniß überzogen ist. Nach diesen Arbeiten nehme man einen großen weichen Schwamm, in welchem keine harten Körper sich befinden, und wasche mit vielem Wasser die Untermahlung hin und her. Kann man das Gemählde unter einen Wasserhahn stellen, so ist es noch besser, jedoch halte man den Rahmen nur wenig schief, damit das Wasser frei ablaufen kann, und die hintere Seite des Gemähldes nicht naß wird, wenigstens so viel es sich thun läßt. Je mehr man das Gemählde mit dem nassen Schwamm abgewaschen hat, desto leichter läßt sich wieder darüber mahlen, die Farbe haftet leicht darauf, und man erfährt nicht die Unannehmlichkeit, daß sie sich unter dem Pinsel zusammenrollt, indem sie auf der Leinwand weggleitet, ohne darauf zu haften, wie dieses geschieht, wenn man sie nicht wäscht, um die Fettigkeit zu benehmen *). Man bediene sich blos des reinen, frischen, fließenden Wassers, das auf der Leinwand keinen Satz zurückläßt, und wenn man dergleichen nicht hat, so muß es filtrirt werden. Wenn man das Gemählde 8 oder 10 Minuten lang gut mit dem Schwamm gereinigt, so nehme man mit

*) Obgleich das Wasser überall haften sollte, ohne sich stellenweise abzusondern, indem man ein sehr trocknes Gemählde wäscht, so muß ich doch bemerken, daß da, wo fettes Öhl gewesen ist, das Wasser nicht haftet; allein überall muß sich das Wasser ohne Mühe verbreiten und die Wirkung eines schönen Firnisses so lange hervorbringen, als es nicht verdunstet ist, es sey denn, daß die Farbe noch nicht trocken genug ist.

eben diesem Schwamm das Überflüssige ab, nachdem man ihn vorher gut ausgedrückt hat. Man bediene sich keiner Leinwand, um damit das Gemählde abzutrocknen, denn es bleibt eine Menge feiner unmerkbarer Fasern zurück, die bei dem Auftrag der Farbe hindern und sie verändern. Hierauf setze man das Gemählde an die freie Luft, an die Sonne, oder, wenn es nicht anders seyn kann, in der Entfernung von 3 oder 4 Fuß an ein lebhaftes Flammenfeuer, aber blos indem man es gerade vorwärts dem Feuer darstellt und nicht über die Flamme, indem man es rechts und links hin und her bewegt, bald hoch bald niedrig hält, damit es überall gleichförmig trocknet. Man lege bisweilen die Finger auf das Gemählde, und vermeide zu starke Hitze, die unfehlbar dasselbe verderben würde, die Leinwand darf kaum laulich seyn. Wenn das Gemählde trocken und gar keine Feuchtigkeit mehr darauf ist, was in einigen Minuten geschieht, so nehme man den Staub, welcher sich darauf gesetzt haben könnte, mit einem Büschel weicher Hahnfedern ab, alsdann kann man wieder darauf mahlen.

Neunzehnte Lection.

Von der Palette zur Vollendung der Carnation.

Ich war willens, zur Abkürzung blos den Unterschied anzugeben, welcher zwischen der Palette zum Anlegen Statt findet, und zwischen der, die man anstellen muß, um die Untermahlung und das Gemählde zu vollenden; allein da die Sache an und für sich sehr einfach ist, so ist es viel rathsamer, mit allen Einzelheiten und mit Angabe der Tinten, aus welchen die neue Palette bestehen muß, von neuem anzufangen, damit der Schüler oder Liebhaber nicht nöthig habe, rückwärts nachzusehen, um diese beiden Compositionen zu vergleichen, und ängstlich aufzusuchen, in wiefern sie einander ähnlich oder verschieden sind.

Anstellung der Tinten zu einer Palette, um die Fleischfarben zum zweiten Mal zu übermahlen und zu vollenden.

Hier folgt die Liste der Farben für diese Palette. Einige derselben werden nicht in Blasen aufbewahrt, sondern in feinem Pulver, das man in dem Augenblick des Gebrauchs mit Öhl anmacht. Zu den letztern gehört: der Zinnober Nr. 9., der chinesische Zinnober Nr. 10, das Ultramarin Nr. 15., die Schmalte Nr. 18., und die Lackfarben Nr. 11. 12 und 13. Man sehe dasjenige nach, was von diesen Farben in der 1sten Lection dieses Werkes gesagt worden ist. Auch durchlese man, um das beständige Wiederholen zu vermeiden, die 17te Lection Seite 165 u. folg. Man betrachte auch die 7te Kupfertafel wegen Anordnung der Tinten auf der Palette, ingleichen die erste Kupfertafel wegen der Glastafel, die zuvor gebraucht wird, um die Tinten zu mischen, ehe sie auf die Palette gelegt werden, u. s. w.

Kremserweiß Nr. 1. oder Schifferweiß = = =	12 Theile
Neaplergelb Nr. 3. = = = = = = = = =	2 —

hellgelber Ocher Nr. 4.	8	Theile
dunkler Ocher Nr. 5.	4	—
hellrother Ocher Nr. 7.	4	—
braunrother Ocher Nr. 8.	3	—
Zinnober Nr. 9.	1	—
Chinesischer Zinnober Nr. 10.	1	—
Rosenlack Nr. 11.	3	—
dunkler Lack Nr. 12.	3	—
gebrannter Lack Nr. 13.	2	—
gebrannte terra de Siena Nr. 21.	1	—
Ultramarin Nr. 15.	8	—
Schmalte Nr. 18.	1	—
Schwarz, das eine mit *** bemerkt, und die bleifarbigen Nr. 29. 31. oder 33.	2	—
Cassseler Braun Nr. 25.	1	—

Man wird sich erinnern, daß ich jeden Theil ungefähr nach der Größe eines Kirschkerns bestimme und schätze, dergestalt, daß die obige Angabe hinreichend seyn wird, um einen Kopf von 3 bis 4 Zoll im Umfange zu mahlen. Allein man nehme jeden Theil vierfach, wenn man in natürlicher Größe mahlt, und wenn nach geschehener Mischung der Tinten eine gewisse Quantität der ursprünglichen Farben übrig bleibt, so können diese gebraucht werden sowohl um ausgegangene Mischungen zu erneuern, als auch um die Töne der Hintergründe damit zu machen. Mit einem Wort, wenn man bei Anfertigung dieser Palette sich die Mühe geben will, die 17te Lection vom Anfang bis zu Ende wieder durchzulesen, so wird man die ganze Anweisung in Betreff des Mechanischen und der Methode der Kunst wieder finden. Man kann diesen Unterricht befolgen und eben so gut in diesem Falle anwenden, unbeschadet der zu beobachtenden Verschiedenheiten, welche die Mannichfaltigkeit und Zahl der Tinten und deren Anordnung mit sich bringt. Ich wiederhole nur noch dieses, daß alle Tinten, die sich vorn an der Spitze jeder Reihe befinden, und die mit einem * bemerkt sind, reine ursprüngliche Tinten genannt werden, weil sie noch gar nicht mit Weiß vermischt sind. Eben diese mit einem * bezeichneten Tinten sind es, wovon man blos nur die Hälfte nimmt, um damit eine Reihe zu bilden, sowohl für die reine Mischung *,

als auch für die zwei, die mit Weiß vermischt und unmittelbar unter die erstere * gesetzt werden. Auf der Glastafel behält man die andere Hälfte von jeder reinen * Mischung zurück, um daraus in der Folge die mit Ultramarin*) gebrochenen Tinten zu machen. Man beobachte, daß man zu eben diesen schon fertigen Tinten mehr oder weniger Ultramarinblau hinzusetzt, um sie zu brechen und in Halbtinten zu modificiren, wie wir weiter unten anzeigen, von der 8ten Reihe an mit Inbegriff bis zur eilften.

Wenn der Schüler auf den Weg wohl Acht hat, den ich ihm für seine Palette vorschreibe, so wird er sich von der Einfachheit meiner Methode überzeugen, wie eine ganz natürliche Stufenleiter der verschiedenen Reihen daraus entsteht; er wird sehen, daß fast alle Nummern 2 und 3. von ihrer Nr. 1. entstanden sind, indem man ihnen Weiß und bisweilen Gelb hinzusetzt, um sie heller und lichter zu machen, oder indem man zu eben diesen Nummern 1 * Schwarz oder Blau hinzusetzt, um ihnen etwas von ihrer Lebhaftigkeit und Glanze zu benehmen, oder auch mehr Dunkelheit und Kraft zu geben, und ihre zu lebhafte Tinte für die Schatten zu brechen ꝛc. Die hellen und muntern Tinten ohne Beimischung von Schwarz und Blau braucht man also für die Localfarbe und für die hervorstechenden und glänzenden Partieen des Fleisches. Die mit Schwarz und Blau vermischten Tinten dienen zu den verschwindenden und zurückweichenden Partieen, die man Halbtinten nennt, besonders aber in den Schatten, zu dem Bart und Wiederscheinen ꝛc. Dies ist der allgemeine Grundsatz. Ich verweise den Leser auf weitläuftigere Erklärungen, die er weiter unten antreffen wird. Man beobachte allezeit, daß die Schatten weiter nichts sind, als eine Fleischfarbe, die des gerade einfallenden Tageslichts beraubt ist, und nur sehr wenig über-

*) Das Ultramarin, das man auf dieser Palette mit der ersten Tinte * jeder Reihe vermischt, vertritt die Stelle des bläulichen Schwarzen, dessen man sich auf der Palette für die Untermahlung bedient hat, um alle gebrochenen Tinten daraus herzustellen. Man sehe die 17te Lection Seite 171. gleich nach der 4ten Reihe.

Man erinnere sich, daß alle mit einem * bezeichnete Tinten N. 1. die Mutter-Tinten bedeuten, oder die Stammwurzel von jeder Reihe, ehe man Weiß hinzugethan hat.

haupt an der wahren Localfarbe des Fleisches Theil nimmt; da hingegen die Halbtinten sich demselben mehr nähern, weil sie doch das gerade Tageslicht erhalten, ob sie es gleich schief und unvollkommen auffangen, in Bezug auf die Stelle, von wo aus sie der Mahler betrachtet.

Was die Wiederscheine betrifft, so ist dieses eine besondere Sache; sie sind in der That, so wie die Schatten, der geraden Lichtstrahlen beraubt, allein die mehr oder weniger erleuchteten Gegenstände, die in ihrer Nachbarschaft befindlich sind, werfen ein erborgtes Licht auf sie zurück, welches den Ton dieser Wiederscheine mehr oder weniger modificirt, die allezeit einen Theil der Localfarbe des Gegenstandes selbst haben, der das Licht zurückwirft.

Übrigens, wenn man streng urtheilen will, ist alles, in dem Schatten selbst, Wiederschein. Im eigentlichen Verstande sind blos die stärksten Vertiefungen von Wiederscheinen frei; denn wie könnte man sonst die Gegenstände, die im Schatten sind, unterscheiden? sie würden uns eben so schwarz und dunkel erscheinen, als ein unterirdisches Loch, wenn sie nicht von dem Wiederscheine der umgebenden Gegenstände mehr oder weniger erhellet würden, ja, wir entdecken an denselben nicht nur viele Details, sondern wir können ihnen auch einen gewissen bestimmten Farbeton anweisen. Diese Bemerkung ist hinreichend, um die Anfänger zu überzeugen, daß, weil man in den Schatten Licht sehen kann, man auch die wahre Tinte desselben andeuten muß, mithin müssen sie durchscheinend gemahlt seyn, das heißt dergestalt, daß man ihre scheinbaren oder erborgten Farben erkenne, und zwar so genau und wahr, daß sie dem Auge nicht als unreine und schmutzige Flecken erscheinen, mit einem Wort, man muß innerlich überzeugt seyn, daß dieser Schatten von eben derselben Fleischfarbe ist, die wir überall sehen, und daß sie auf dieser Stelle blos des großen Tageslichtes beraubt ist. Denn die Natur bringt keine andere Wirkung in uns hervor, und diejenigen, welche keine Mahler sind, bemerken vielleicht kaum, daß sie an den Gegenständen Schatten sehen, es sey denn, daß die Sonne scheint, weil sie dieselben alsdann viel schneidender gewahr werden.

Zusammensetzung und Anordnung der Tinten für eine Palette zur Übermahlung der angelegten Fleischfarben.

Man behalte jederzeit wenigstens die Hälfte von jeder reinen Tinte Nr. 1. * auf der Glastafel zurück, und berühre sie nicht ehe, bis zu dem Augenblick, da man Ultramarin einmischen will.

Erste Reihe.

1) Reiner Rosenlack Nr. 11. *, um die lebhaftesteu Theile der Lippen zu glasiren.
2) Dieselbe Farbe mit ein wenig Weiß; für das Incarnat der Wangen, und für die Frische der Lippen.
3) Ebendieselbe letzte Vermischung mit etwas mehr Weiß; für die Lippen und hellesten Stellen der Wangen, wenn man eine muntere Person oder ein Kind mahlt.

Zweite Reihe.

1) Reiner chinesischer Zinnober Nr. 10. *; für gewisse feine Töne auf den Lippen und anderwärts.
2) Dieselbe Farbe mit der Hälfte Weiß; für die Rosenfarbe, die nicht so munter als der Lack ist.
3) Diese letztere Mischung mit vielem Weiß; für ebendasselbe.

Man reinige die Glastafel auf eben der Stelle mit etwas Öhl.

Dritte Reihe.

1) Reiner gewöhnlicher Zinnober Nr. 9. *; um davon für gewisse lebhafte Töne so viel zu nehmen, als nöthig ist.
2) Ebenderselbe mit der Hälfte Weiß *); für die Rosenfarben, die nicht so frisch sind, als die beiden erstern, oder, um die Lila-Töne rosenfarbiger zu machen.

---

*) Allemal, wenn man in jeder Reihe das Wort Eben dasselbe (idem) sieht, so bedeutet es soviel, man soll den ersten Ton * von der Glastafel nicht ganz wegnehmen, sondern soviel zurücklassen, daß man noch die Hälfte Weiß hinzusetzen kann. Eben so verhält es sich mit der dritten Tinte in jeder Reihe; man behält einen Theil der Tinte, die schon die Hälfte Weiß hat, auf der Glastafel zurück, und setzt noch soviel hinzu, als von der zweiten Tinte übrig ist, nachdem man davon genug auf die Palette gelegt hat. Allein bei der dritten Tinte nimmt man das Ganze hinweg.

3) Diese letztere Mischung mit vielem Weiß; für eben dieselbe in den Lichtern, oder um die Lila-Töne viel rosenfarbiger zu machen.

Man reinige die Glastafel ein wenig.

Vierte Reihe.

1) Gewöhnlicher Zinnober und eben so viel hellgelber Ocher Nr. 4. *.
2) Ebenderselbe mit der Hälfte Weiß.
3) Ebenderselbe mit vielem Weiß.

Diese drei Tinten, und besonders die beiden letztern, mit mehr oder weniger Weiß vermischt, sind Local-Tinten für das Fleisch im Lichte.

Man reinige die Glastafel etwas.

Fünfte Reihe.

1) Ein Theil von der obigen Mischung * Nr. 1. aus der vierten Reihe, indem man noch die Hälfte hellgelben Ocher hinzusetzt.
2) Ebendieselbe mit der Hälfte Weiß.
3) Ebendieselbe mit vielem Weiß.

Diese drei Tinten muß man haben, um im Lichte diejenigen Fleischpartieen zu mahlen, welche am meisten gelblich sind, wie z. B. den Untertheil des Mundes, einen Theil des Halses und der Schultern ꝛc.

Man drehe die Glastafel etwas links, und wähle eine reine Stelle zum Anmachen.

Sechste Reihe.

1) Reiner hellrother Ocher Nr. 8. *.
2) Desgleichen mit der Hälfte Weiß.
3) Desgleichen mit vielem Weiß.

Diese drei Tinten dienen zur Nachahmung des Rothen und Rosenfarbenen, das ins Weinrothe zieht und wenig lebhaft ist.

Man reinige die Glastafel wegen des Weißen.

Siebente Reihe.

1) Dunkler Lack Nr. 12. und reiner rother Ocher *;
2) Desgleichen mit der Hälfte Weiß;
3) Desgleichen mit vielem Weiß;

für das ein wenig violettartige Roth, zum Gebrauch gewisser Theile der Lippen, Nasenlöcher, Ohren, und bisweilen auch der Wangen und Nase.

Man reinige wegen des Weißen.

Mit Ultramarin gebrochene Tinten, welche anfangen ins Bläuliche überzugehen.

Achte Reihe.

1) Dunkler Lack Nr. 12., eben soviel hellrother Ocher und die Hälfte Ultramarin *; für die deutlich violetten Töne der Lippen, Wangen ꝛc.
2) Dieselbe Mischung mit der Hälfte Weiß; für die Lilafarben, welche sich öfters um die Augen und anderwärts befinden, z. B. an den Lippen ꝛc.
3) Desgleichen mit vielem Weiß; für dasselbe.

Man verändere die Stelle, und wende die Glastafel ein wenig links, um auf einer reinen Stelle zu mischen.

Neunte Reihe.

1) Reines Ultramarin, unter welches man den zwanzigsten Theil Schmalte mischt, um es trocknend * zu machen, wenn es Winter ist;
2) Ebendasselbe mit der Hälfte Weiß;
3) Dasselbe mit vielem Weiß;

um nöthigenfalls die mehr oder weniger dunkeln oder hellen bläulichen Tinten davon zu nehmen, wenn es darauf ankommt, gewisse Tinten der Palette mit der Spitze des Pinsels zu modificiren, als z. B. für das Weiße in den Augen, oder für die bläulichen Lila-Tinten ꝛc.

Man reinige die Glastafel, und bediene sich sogleich der reinen Tinten Nr. 1., die man auf dem Glase zurückbehalten hat, wie wir dieses schon oben empfohlen haben, da wir mit

der Composition der Local- und reinen Fleisch-Tinten *) den Anfang machten. Ich wiederhole dieses jetzt noch einmal hier, ob ich gleich voraussetzen muß, daß sie schon alle gemacht und auf der Ecke der Glastafel aufbewahrt sind. Man könnte sie zwar leicht von neuem wieder zusammensetzen; allein außer dem, daß es eine doppelte Arbeit ist, kann man doch niemals ganz sicher seyn, daß man dieselbe Proportion von einer jeden Mutterfarbe, die man das erste Mal dazu genommen hat, genau wieder treffen wird. Blos zur Vermeidung dieses Fehlers ist es gut, wenn man die Hälfte davon zurückbehalten hat, damit die vollkommenste Übereinstimmung mit der ursprünglichen Tinte Nr. 1. Statt findet, sowohl mit denen, unter welche man Weiß mischt, als mit denen, zu welchen man noch Blau hinzusetzen will, um die gebrochenen Tinten daraus zu verfertigen, welche die Abstufung der Localfarbe des Fleisches hervorbringen, je nachdem sie zurückweichen und sich dem Schatten nähern.

Zehnte Reihe.

1) Gewöhnlicher Zinnober, eben so viel hellgelber Ocher, und vom reinen Ultramarin * so viel, als der 4te Theil der Masse von diesen beiden Farben zusammengenommen beträgt; für die gebrochenen Tinten und allmählige Abstufung des zurückweichenden Fleisches, das noch keine starke Schatten macht.
2) Ebenderselbe mit der Hälfte Weiß; für die hellern Tinten der schwachen Halbtinten und der zurückweichenden.
3) Desgleichen mit viel mehr Weiß; für dasselbe. Man reinige die Glastafel.

Eilfte Reihe.

1) Zinnober und zwei Mal so viel hellgelber Ocher mit dem 4ten Theile reinen Ultramarin *.

*) Man beobachte sehr wohl bei Anfang der Palette, nur diejenigen zurück zu behalten, welche an der Spitze jeder Reihe Nr. 1. haben, und behalte nicht die zwei folgenden Tinten zurück, die mit Weiß versetzt sind. Jede Tinte Nr. 1 *, die man schon mit Blau vermischt hat, versetzt man in der Folge mit Weiß.

2) Ebenderselbe mit der Hälfte Weiß;

3) Derselbe mit viel mehr Weiß;

für die Tinten, die schon ein wenig grün-röthlich sind, ob sie gleich noch etwas von der Localfarbe des Fleisches an sich haben; für gewisse zurückweichende Halbtinten, die etwas Lebhaftigkeit haben, wie am untern Theile des Gesichts ꝛc.

Man verändere die Stelle des Glases, oder reinige es gut.

Zwölfte Reihe.

1) Ultramarin, eben so viel hellgelber Ocher, und der vierte Theil Rosenlack; für die grünlichen gebrochenen Töne. Man setze zu dieser ersten Mischung * den zwanzigsten Theil seiner Schmalte hinzu, aber nicht zu den beiden nachstehenden Tinten, unter welchen sich Weiß befindet.

2) Ebendasselbe mit der Hälfte Weiß (ohne Schmalte); für die mehr oder weniger hellen grünlichen Halbtinten.

3) Ebendasselbe mit vielem Weiß (ohne Schmalte); für ebendieselben.

Man reinige die Glastafel wegen des Weißen.

Dreizehnte Reihe.

1) Ultramarin, die Hälfte weniger von hellgelbem Ocher, und Rosenlack so viel, als der vierte Theil der Masse von diesen beiden Farben zusammen beträgt, mit sehr wenig Schmalte *; für die grün-bläulichen gebrochenen Tinten, nahe an den Schatten oder am Bart ꝛc.

2) Ebendasselbe mit der Hälfte Weiß; für die grün-bläulichen gebrochenen Halbtinten.

3) Ebendasselbe mit vielem Weiß; für ebendieselben.

Zu diesen Halbtinten kann man mit der Spitze des Pinsels mehr oder weniger Lack hinzusetzen, je nachdem es der Fall ist, und bisweilen sogar etwas wenig chinesischen Zinnober; allein in diesem Falle keine Schmalte, wegen des Weißen.

Man verändere die Stelle.

Vierzehnte Reihe.

1) Ultramarin, eben so viel gelber Ocher, mit Zusatz von sehr wenig Schmalte *.

2) Dasselbe mit der Hälfte Weiß.
3) Dasselbe mit vielem Weiß.

Lauter reines Grün, um davon nöthigenfalls Gebrauch zu machen, wenn man einen Ton, den man zu roth angelegt hat, modificiren will.

Die beiden letztern bedürfen keiner Schmalte.

Man reinige die Glastafel.

Für die wirklichen Schatten, unter welche kein Weiß kommt.

Funfzehnte Reihe.

1) Ultramarin, eben so viel dunkler Ocher, und der vierte Theil dunkler Lack *.
2) Ebendasselbe mit keinem Zusatz von Weiß, sondern an dessen Stelle der vierte Theil Neaplergelb *.
3) Ebendasselbe mit etwas mehr Neaplergelb *.

Gebrochenes warmes Grün, um dieses auf die Partieen zu legen, die man zu roth findet, oder um eine Tinte mit der Spitze des Pinsels zu modificiren.

Die beiden letztern dienen zu eben der Absicht, aber in den hellern Partieen, es mögen Reflexe oder Halbtinten seyn.

Man verändere die Stelle.

Für die Reflexe, ohne Weiß.

Sechzehnte Reihe.

1) Rother Ocher, eben so viel Neaplergelb, mit einem Zusatz von Ultramarin *, welcher den vierten Theil der Masse von diesen beiden Farben zusammen beträgt.
2) Ebenderselbe mit weniger Ultramarin *.
3) Ebenderselbe mit noch weniger Ultramarin *.

Man kann die Tinten der verschiedenen Reflexe abwechseln, indem man von jeder dieser drei Farben mehr oder weniger hinzu-

setzt, aber dieses muß mit der Spitze des Pinsels geschehen, je nachdem man es für nöthig hält*).

Man verändere die Stelle auf der Glastafel.

Siebzehnte Reihe (ohne Weiß).

1) Braunroth oder hellrother Ocher mit dem dritten Theile Ultramarin *.
2) Ebendasselbe mit dem Zusatz des dritten Theils von dunklem Ocher *.
3) Ebendasselbe mit Zusatz des dritten Theils Neapler-gelb und drüber.

Man nimmt von den ursprünglichen Farben mehr oder weniger von diesen drei Farben, als man zur Modification des Tons für nöthig erachtet, entweder mehr oder weniger röthlich, gelblich oder violetter, denn alles kommt auf diese drei Farben an.

Man reinige die Glastafel.

Dunkelbraune Farben, ohne Weiß.

Achtzehnte Reihe.

1) Dunkelrother Ocher, ein Viertel von dunkelm Ocher und ein Drittel Ultramarin, vermischt mit sehr wenig schönem Schwarz *** und einem Punkt Schmalte * für die großen dunkeln Streifen in den Schatten. Man kann diese drei Töne nach Belieben modificiren, wie folget.
2) Ebenderselbe mit etwas mehr dunkelm Ocher *; für die mehr braunen und nicht so starken Partieen.
3) Ebenderselbe mit Zusatz von wenig Neaplergelb *; für die noch weniger dunkeln Partieen.

Man wechsele mit der Stelle.

---

*) Es giebt sogar Fälle, wo gewisse Wiederscheine, die durch die zu große Nähe eines blauen, grünen, rosenfarbnen, gelben, rothen ꝛc. Gewandes verursacht werden, an der Localfarbe des Gegenstandes, der den Reflex verursacht, so sehr Theil nehmen, daß man sich genöthigt sieht, in diese Mischung eine gewisse Quantität selbst von der Farbe des Gewandes einzumischen, und sie damit bis auf den Punkt zu verschmelzen, als sie uns in der Natur oder an dem Modell noch bemerkbar scheint. Indessen sind es seltene Fälle.

Neunzehnte Reihe (ohne Weiß).

1) Reiner, gebrannter Lack Nr. 13. * (mit sehr wenig fettem Firniß).
2) Ebenderselbe mit der Hälfte von gebrannter terra de Siena * (eben dazu).
3) Dunkler Lack Nr. 12., rein * (ein wenig fettes Öhl).
4) Ebenderselbe mit der Hälfte von gebrannter terra de Siena * (eben dazu).

Diese vier Tinten geben sehr dunkles Braun, sie sind zu gleicher Zeit feurig und auch mehr oder weniger warm. Sie dienen bei der Vollendung eines Kopfes zu den allerkräftigsten Touchen, z. B. im Munde, in den Nasenlöchern, und bisweilen sogar in gewissen Theilen der Augen und deren Einfassung.

Das fette Öhl setzt man blos mit der Spitze des Pinsels hinzu, und nur so viel, als man in dem Falle von der Farbe zu brauchen gedenkt, ohne auf der Palette etwas hinzuzusetzen.

Man reinige die Glastafel.

Zwanzigste Reihe (ohne Weiß).

1) Reine, gebrannte terra de Siena * (mit etwas fettem Öhl); für gewisse sehr warme Touchen, um nöthigenfalls davon Gebrauch zu machen.
2) Reine Casseler Erde * (mit etwas mehr fettem Öhl); zum Gebrauch in der Pupille oder in der Mitte des Augapfels, welcher sehr dunkel schwarz seyn muß, weil dieses ein Loch ist, das blos von der durchsichtigen Hornhaut bedeckt wird.

Man nimmt das fette Öhl nur mit der Spitze des Pinsels, und nur in dem Augenblick, wenn man die Farbe auf dem Gemählde brauchen will.

Bei der Angabe der Tinten für die Palette zur Untermahlung habe ich Seite 176. empfohlen, daß man auf einer Ecke einen Theil der Hauptfarben aus den Blasen bewahren soll, um damit in der Folge die Tinten der Haare, der Wäsche, der Gründe ꝛc. zu machen. Von diesen muß man auch hier Vorrath haben, oder, wenn eine fehlen oder nicht genug davon

übrig geblieben seyn sollte, so muß man von neuem aus der Blase drücken, um die braunen und grauen Farben zu machen.

Man reinige die Glastafel.

Ein und zwanzigste Reihe.

1) Reines Schwarz * (zu welchem man bei Anfang des Gebrauchs fettes Öhl hinzusetzt); zum allgemeinen Gebrauch, so wie auch, um damit einen Theil der Gewänder und Nebenwerke von schwarzer Farbe zu mahlen, die unmittelbar den Rand der Fleischfarbe berühren.
2) Ebendasselbe mit der Hälfte Weiß; ebendazu.
3) Ebendasselbe mit vielem Weiß; für die grauen Schatten der Wäsche.
4) Ebendasselbe mit so vielem Weiß, daß dieses gleichsam nur abgedämpft ist; für diejenigen Theile der Wäsche, die nicht rein weiß sind, oder, um es mit andern grauen Farben zu vermischen.

Zwei und zwanzigste Reihe; für die Wäsche und Hintergründe.

1) Schwarz, ein Drittheil Weiß, und etwas rother und dunkler Ocher.
2 Ebendasselbe mit etwas mehr Zusatz von dunklem und rothem Ocher.

Diese beiden warmen Aschfarben dienen zu den dunkeln Schatten der Wäsche oder ihren Wiederscheinen, indem man nach Gefallen die Tinte modificirt. Sie dienen auch noch für die Schatten des Weißen im Auge, und besonders, um die Partieen des Grundes damit zu mahlen, die unmittelbar an die Fleischfarben grenzen ꝛc.

Man mache diese Reihe für die Hintergründe in gehöriger Menge.

Um die Partieen der Haare zu mahlen, welche das Fleisch unmittelbar berühren, gebe ich keine besondere Tinte an, (ob es gleich schlechterdings erforderlich ist, gleich bei der Untermahlung diese Partieen mit einander zu verbinden, und mit der Fleischfarbe zu gleicher Zeit zu mahlen, damit sie sich nicht hart ab-

schneiden,) weil die Tinten, die man zu bereiten hat, von der Farbe der Haare abhängen, von den blondesten bis zu den dunkelbraunsten.

Aus eben dem Grunde kann ich auch die Tinten der Draperie nicht angeben. Diese muß ein jeder nach der Farbe der Stoffe zusammensetzen, und davon einige Abstufungs-Tinten bereiten, so wie sie an den Rändern zu machen sind. Man lasse sich nicht verführen, die Haare, die Gewänder oder irgend einen andern Gegenstand weiter hinaus zu mahlen, als nöthig ist, um sie an den Rändern mit der Fleischfarbe sanft zu verbinden. Dies würde eine vergebliche Mühe seyn, weil man alle diese Partieen besonders wieder vornehmen muß, wenn die Fleischtheile vollendet sind; denn sonst würde von der Zeit, die man auf diese unnütze Arbeit verwendet, vielleicht wenig übrig bleiben, um in einem Tage (so lange die Palette noch gut und frisch ist) die viel wichtigere Arbeit der Carnation zu vollenden.

Dessen ungeachtet beobachte man alle Vorsicht, wie ich schon oben gesagt habe, damit die Partieen der Haare, der Kleidungen, oder des Grundes, den man anfängt, nur einen sehr dünnen Auftrag von Farbe bekommen, die sich 4 oder 6 Linien weit von den Fleischtheilen allmählig verliert, damit keine zu dicke Farbe auf diesen Stellen ist, wenn man sie nach Beendigung der Carnation wieder übergehen will, um sie zu vollenden.

Ich hielt es für Pflicht, eine sehr vollständige Palette anzustellen, obgleich ein großer Theil der Tinten für einen in der Mischung geübten Künstler in der That überflüssig sind. Meine Absicht dabei war, mit dem Anfänger einen großen Theil der Tonleiter durchzugehen, damit er sich eine reine Idee von den Mitteln machen kann, deren man sich in der Ausführung bedient, auch glaube ich zugleich wohlgethan zu haben, wenn ich bei jeder Reihe die Anwendung dieser verschiedenen Tinten auf die verschiedenen Localfarben des Fleisches angezeigt, so wie auf die Modificationen, denen sie in Absicht der Lichtmasse, welche darauf fällt, oder der Dunkelheit, welche sie in den verschiedenen Stufen des Schattens erhalten, unterworfen sind. Ich wünsche, daß der Schüler von diesen zwei Paletten Gebrauch mache, so wie sie hier abgestufet sind, aber nur einige Monate hindurch, damit er in der Folge, ohne Mühe und Gefahr, sich nach und nach abgewöh-

nen könne, eine so große Anzahl von Tinten zusammenzusetzen, die aus denen entstehen, welche ich mit einem Sternchen bezeichnet habe. Er wird alsdann, wie ich annehmen darf, damit anfangen, daß er von jeder Reihe die dritte Tinte wegläßt, die von der vorhergehenden sich blos durch mehrern Zusatz von Weiß unterscheidet. Hierdurch erspart er auf einmal ein Drittheil weniger auf der Palette, ausgenommen die letztern Schattentinten, die gar kein Weiß haben. In der Folge, und wenn er mehr Fertigkeit und Augenmaaß erlangt hat, kann er einen Theil der Tinten von * Nr. 1. abkürzen, die zu viel Ähnlichkeit unter sich haben, so, daß sie leicht mit der Spitze des Pinsels modificirt werden können, dergestalt, daß die Palette stufenweis immer einfacher wird, und dennoch sich auf das nämliche System gründet.

Hierunter verstehe ich aber keinesweges, daß man es so weit bringen und gar keine Tinte auf der Palette mischen solle, denn das Übertriebne ist in allen Dingen ein Fehler; überdies ist es wesentlich, daß man mit keinen unreinen und schmutzigen Farben mahle, sondern mit solchen, die allezeit vollkommen rein sind; auch kann ich niemals rathen, so zu verfahren, wie gewisse Künstler, die blos die Hauptfarben auf die Palette legen, und mit der Spitze des Pinsels nach Gutdünken alle Tinten zusammensetzen, die sie nöthig haben. Ich behaupte nicht, daß dieses nicht auch gelingen sollte, allein man muß auch gestehen, daß man sehr geschickt und seiner Sache äußerst gewiß seyn muß, wenn man nicht in die Pfefferkuchen-Mahlerei verfallen will, das heißt, in das Schmutzige und Rußige.

Es ist also klüger und vernünftiger, die Mittelstraße zu beobachten, indem man sich zuvor eine gewisse Anzahl wesentlicher Tinten mischt, die gewissermaßen als Leiter und Stammtafel dienen können, aus welchen man nachher mit der Spitze des Pinsels alle ähnliche Tinten zusammensetzt, indem man entweder, wenn sie heller seyn sollen, mehr oder weniger Weiß hinzusetzt, oder die Art des Tons der Farbe selbst modificirt, so, daß man, je nachdem der Fall ist, von den verschiedenen Farben mehr oder weniger hinzuthut, oder bald von dieser oder

jener Mutterfarbe, welche zu der ursprünglichen Mischung gedient und beigetragen hatte.

Zum Beispiel, in den grünlichen Tinten kann man nur eine einzige zusammensetzen, welche rein grün ist, mit Vorbehalt, sie in der Folge zu modificiren, um sie zu dem richtigen Tone zu bringen, den man nachahmen will, und zwar mit mehr oder weniger Blau, mehr oder weniger Gelb, mehr oder weniger Roth, es sey nun mit rothem Lack, rothem Ocher, oder chinesischem Zinnober, oder endlich mit mehr oder weniger Weiß oder Neaplergelb, so wie es der Fall mit sich bringt.

Es ist dieses der Fall bei vielen andern mehr oder weniger gebrochenen Tinten, sie mögen nun mehr oder weniger ins Bläuliche, ins Gelbliche, ins Rothe, Orangefarbene, Carmoisinrothe, Violette, Aschfarbene, Röthliche oder Grünliche fallen. Alles kommt darauf an, daß man die Töne und alle ihre Abtheilungen und Unterabtheilungen wohl erkennt und studirt, sowohl in der Natur, als in dem Gemählde. Wenn man so weit gekommen ist und man die nöthigen Kenntnisse und Erfahrungen erlangt hat, daß man sogleich sicher und ohne Mühe durch Mischungen den rechten Ton, oder beinahe richtig, treffen kann, so wie man ihn im Original erkennt; dann ist man schon ein Colorist, und man ist selten in Verlegenheit, das, was man gesehen, wieder zu geben.

Allein um alle Arten von Tinten, so wie sie in der Fleischfarbe und übrigen Gegenständen der Natur vorhanden sind, hervorzubringen, so muß man sie lesen, entdecken, und von einander unterscheiden gelernt haben. Dies muß der Schüler sich vor Allem angelegen seyn lassen, und hat er in dieser Hinsicht sich Fertigkeit erworben, so wird er, wie schon gesagt, vermittelst meiner Methode im Stande seyn, diese Tinten so zur Nachahmung zusammenzusetzen, wie er sie in dem weiten Umfange der Natur durch Studiren kennen gelernt hat. Denn, wenn er sie gut ins Auge gefaßt und im Kopfe hat, so wird es ihm nicht schwer fallen, sie mit allen Hülfsquellen der Palette, nach einigen Versuchen, ziemlich gut nachzuahmen. Übrigens kann er ja den nachzuahmenden Gegenstand vor Augen haben, ihn beständig vergleichen, verbessern und sich darnach richten; in jeder Minute kann er seinen Ton modificiren, bis er mit dem Original ganz über-

einstimmend ist. Um aber dahin zu gelangen, muß er die ersten Grundsätze des Colorits kennen gelernt, und sich nach und nach mit allen Brechungen der Tinten, welche drei oder vier Hauptfarben hervorbringen können, vertraut gemacht haben. Dies ist es, was ich habe lehren wollen, ich habe gleichsam die ersten Schwierigkeiten zu beseitigen gesucht. In der Folge kommt es auf die Feinheit seiner Organe und den Grad der Empfänglichkeit an, welche entscheiden müssen, ob er ein guter Colorist werden kann. Das Studiren entwickelt die Gaben der Natur, aber sie ersetzt sie nicht.

Ich empfehle dem Schüler, selbst wenn er stark genug ist, eine gewisse Anzahl schon ganz fertiger Tinten allezeit auf der Palette zu haben, besonders von localen und hellen Fleischfarben. Diese Ur-Tinten werden für ihn ein Maaßstab seyn, der ihn leiten, aber auch verhindern wird, daß er sich nicht von dem Generalton der Fleischfarbe entferne.

Ein erfahrner Künstler gewinnt mehr als einen Vortheil, wenn er nur eine kleine Anzahl Tinten oder Reihen macht; denn er braucht weniger Zeit zur Anstellung seiner Palette, und die Masse von jedem Haufen Farbe wird dadurch viel größer, wodurch sich die Farben länger frisch erhalten. Aber dies sind nur Nebenvortheile, in Vergleichung mit einem guten Studiren. Ein Anfänger darf nicht den Ehrgeiz besitzen, schon laufen zu wollen, ehe er gehen kann, und er kann nichts Besseres thun, als im Anfang viele Tinten zu machen; das Übrige kommt mit der Zeit und durch Arbeiten von selbst.

Was die verschiedenen Tinten betrifft, die man für ein gewisses krauses Haar nöthig hat, das unmittelbar auf dem Fleische ruhen, und dessen Ränder man einige Linien weit von allen Seiten eingreifend mahlen soll, so verweise ich den Leser auf das, was ich davon schon anderwärts *) gesagt habe. Die Tinten, welche man für diese Gegenstände zubereitet, sind gemeiniglich mit eben denselben Mutterfarben gemacht, die man bereits für die Untermahlungen angegeben hat, und es kommt

*) Siehe die Seiten 178, 208 und 232, wo angerathen wird, mit der Fleischfarbe zugleich einen Theil aller der Gegenstände zu mahlen, die mit derselben in unmittelbarer Berührung stehen.

gar kein Ultramarin hinzu, ausgenommen bei blauen Draperieen, wenn die Draperie, welche man mahlt, ein schönes Azurblau und im hellsten Lichte ist, oder bisweilen auch in Partieen des Himmels, wenn derselbe zum Hintergrunde dienen soll.

Die kleinen Haarkräuselungen, die auf dem Fleische ruhen, muß man blos mahlen mit Braun aus Schwarz vermischt, mit rothem Ocher, und bald von diesem, bald von jenem Gelb, je nachdem die Tinte es erfordert, die sie haben sollen. Am gewöhnlichsten nimmt man dunkeln Ocher, allein die Cassseler Erde brauche man noch nicht, denn ihre pechartige und sehr ergiebige Eigenschaft würde die Fleischfarbe schmutzig machen *). Bei Wiederübermahlung der Haare ist es noch Zeit genug, dieses anzuwenden und mit leichten Touchen von eben dieser durchsichtigen Farbe die Paste der Fleischfarbe flüchtig zu übergehen, wenn sie auch noch nicht trocken, aber doch fest genug ist, damit man nicht Gefahr läuft, eine mit der andern zu vermischen. Übrigens sind diese kleinen Haarkräuselungen, die sich auf die Fleischtheile anlegen, gemeiniglich sehr durchsichtig, leicht und dünn, und erscheinen niemals so braun, als die übrige Masse der Haare. Mithin ist die geringste Glasur von jedem andern durchsichtigen Braun, vermischt mit mehr oder weniger Schwarz, Gelb oder Braunroth, hinlänglich, um ihre Tinte mit der Localtinte der ganzen Masse in Harmonie zu bringen **).

Ich werde noch einiges über die Gründe hinzufügen. Ich sprach eben von dem Hintergrunde eines Himmels. Man vermeide, besonders in einem Portrait, den Kopf auf ein reines

---

*) Die Casseler Erde hebt man auf, um die Masse der Haare zu mahlen, wenn sie sehr dunkelbraun sind, oder blos für die stärksten Massen oder Abschnitte der Schatten, wenn man blos hell-kastanienbraune Haare mahlt; allein dieses geschieht nicht eher, als nach Vollendung der Fleischfarben.

**) Das zusammengesetzte Braun Nr. 27. oder das Preußische Braun Nr. 22. ist fast in allen Fällen für diese Gegenstände hinreichend, ohne daß man seine Zuflucht zum Casselerbraun nehmen darf, das so sehr nachschwärzt. Auch kann man zu einer dieser braunen Farben, um sie feuriger zu machen, wenn es der Fall erfordert, ein wenig von der gebrannten terra de Siena hinzusetzen, oder, wenn es blonde Haare sind, von der ungebrannten terra de Siena, damit man die erste mit Roth und die andere mit Gelb vermische, so wie es die Mischung erfordert. Diese beiden Erden sind sehr durchsichtig, und nicht so pechartig wie das Casselerbraun.

Himmelblau zu legen: die Wirkung davon ist hart; außerdem zerstört das Himmelblau, als die reinste und lebhafteste der Farben, die blühende Fleischfarbe, dergestalt, daß es wenige Carnationen giebt, die, so hervorstechend sie auch sind, nicht in der Nähe dieses Blau verlieren sollten. Dessen ungeachtet kann man einige kleine Partieen von reinem Blau in einem Grunde sehen lassen, wenn man die Vorsicht braucht, sie vom Kopfe zu entfernen; der übrige Theil des Grundes bestehe aber aus mehr oder weniger breiten Wolken und von abgewechselten Tinten, die durch ihren harmonischen Contrast oft dazu beitragen, den Kopf herauszuheben. Bald ist es ein stürmischer Himmel, der harte und warme Tinten mit sich führt, bald ist es ein sanft aschfarbiger Himmel, auf welchem man nichts als eine weite ausgebreitete Luft sieht, ohne daß eine Form von Wolke deutlich angegeben ist. Diese letztern sind die angenehmsten für das Auge, allein sie bringen nicht den auffallenden Effect hervor, als die Himmel, welche sehr abwechselnd und reich an Tönen sind; es gehört aber Geschicklichkeit und eine große Kenntniß der Wirkungen und ihrer Contraste dazu, um sie den Arten der Carnation und der Bekleidungen anzupassen, wo sie eine gute Wirkung thun sollen. Eine blasse Carnation, schwarze Kleider, und einige Partieen weißer Wäsche, bedürfen gemeiniglich einen an Farben reichen Grund, wenn sie nicht zu eintönig seyn sollen. Im Gegentheil, ein Gemählde, in welchem mehrere lebhafte und glänzende Farben sind, erfordert überhaupt eine stille und ruhige Grundfarbe, damit das Auge ausruhen kann.

Die hellen und zarten Tinten bei den Bekleidungen, so wie das blonde Haupthaar, erfordern einen ziemlich dunkeln Grund, um sie hervorzuheben. Allein man vermeide die Gründe, die dergestalt braun und dunkel sind, daß die dunkelbraunsten Haare, und selbst die schwärzesten Kleider, sich in denselben verlieren. Man sieht diese Wirkung öfters bei alten Meistern, allein ich vermuthe, daß in diesem Falle die Farbe ihrer Gründe ins Schwarze übergegangen ist; wie dieses sich oft ereignet hat.

Alle sehr braune oder schwarze Farben werden mit der Zeit noch dunkler, und das Casselerbraun mehr als andere. Ich vermuthe also, daß diese Gründe und viele andere Partieen,

welche so schwarz geworden, nicht so gemahlt gewesen sind, wie wir sie gegenwärtig sehen, sondern daß die Mahler sich des Schwarzen und Braunen, die allezeit nachdunkeln, zu sehr bedient haben, z. B. wie das Bein- oder Elfenbeinschwarz, die Kölnische und Cassele Erde, besonders die Umbra-Erde und der Asphalt. Es giebt auch noch andere braune Farben, unter dem Namen der natürlichen Ocher, die sehr ins Schwarze übergehen.

Weil alle schwarze Farben geneigt sind, sich stark mitzutheilen und zu färben, so muß man sehr wenig davon nehmen, wenn man sie zur Aschfarbe der Wäsche, der Luft, der Gründe ꝛc. vermischt, daher man alle diese Aschfarben viel heller halten muß, als es seyn sollte. Eben so verhält es sich mit den hellen Partieen der schwarzen Stoffe. Hätten die Mahler diese Bemerkung gemacht, so würden wir nicht so viele Meisterstücke sehen, deren ganze Draperie weiter nichts ist, als eine große Palette, die fast überall gleich schwarz ist.

Viele Menschen glauben, daß z. B. der Grund eines Portraits die gleichgültigste Partie in einem Gemählde sey, und daß gar nichts darauf ankomme, ob er mehr oder weniger hell oder dunkel sey, oder sonst eine beliebige einförmige Farbe habe, wenn nur die Leinwand damit bedeckt ist. Dies ist ein großer Irrthum; denn ein Grund hebt den Kopf hervor, ein anderer zerstört ihn ganz und gar *). Man berechne also sorgfältig die Stärke und Schwäche, die der Hintergrund haben muß, um den Kopf hervorzuheben, oder sogar die ganze Figur, in Beziehung auf die Art des Teint der Person, der Farbe ihrer Haare und ihrer Bekleidung, und überdies noch in Ansehung der verschiedenen Schattenmassen oder der Lichter, welche die Wirkung des Helldunkeln, das man gewählt hat, charakterisiren. Dies ist noch nicht alles; man sehe darauf, welchen Hauptton der Grund haben, und welche abwechselnde Tinten man darin anbringen muß, um ihn zurückweichend zu machen, um ihm

*) Man sehe, was ich schon S. 212 u. f. über die Gründe, Lection 18. gesagt habe.

eine langweilige Eintönigkeit *) zu benehmen; man sehe noch darauf, ob nicht gewisse mehr oder weniger starke und willkührliche Schatten in dem Grunde uns behülflich seyn können, um einige Partieen der Figur, die im Lichte sind, kräftig zu unterstützen.

Kurz, man überlege und mache Versuche. Hier wagt man wenig, wenn man auch die Farbe quält und martert: etwas mehr oder weniger Reinheit in den Tinten des Grundes hat keinen großen Nachtheil. Das Wesentliche bleibt immer dieses, daß der Gegenstand dadurch hervortritt, daß er sich gut davon los macht, daß er Raum hinter sich behält, und besonders, daß er nicht auf den Grund angeleimt zu seyn scheine, wie ein ausgeschnittener Ofenschirm. Wenn man kann, so hole man sich Rath in guten Gemählden, oder wenigstens in guten Kupferstichen; man erwäge hauptsächlich die Wirkungen, und bemühe sich das Warum zu entdecken und den Bewegungsgrund einer jeden Sache; denn nichts ist von ungefähr gemacht. Eben diese Aufmerksamkeit verwende man auf die Wahl der Farben in den Gewändern; sie müssen den mehr oder weniger lebhaften Carnationen des Modells günstig **), und nicht dem Schicklichen des Alters, des Standes oder der moralischen Lage nachtheilig seyn.

Der Geschmack muß hierin entscheiden, und nicht die Phantasie der Person, die sich mahlen läßt. Denn obgleich die Frauenzimmer überhaupt ihren Vortheil, wenn es die Toilette betrifft, recht gut verstehen, so täuschen sie sich doch sehr oft darüber.. Wenn eine schwarzbraune und von der Sonne verbrannte Person bemerkt, daß ein Stoff von blauer und zarter Lilafarbe die Reize und die schöne Carnation einer Blondine bewunderungswürdig hebt, so wird sie für sich selbst einen ähn-

*) Man nennt zurückweichen, wenn dieser oder jener Gegenstand hinter dem andern und mehr oder weniger entfernt erscheinen soll. Man sagt, ein zurückweichender oder gut verschwindender Ton ꝛc., das heißt, ein Ton, welcher den Raum andeutet, der zwischen den nächsten Gegenständen des Zuschauers und denen sich befindet, die von ihm mehr oder weniger entfernt sind.

**) Man lese darüber die guten Schriftsteller, welche diesen Theil behandelt haben, besonders den Lairesse.

lichen Putz wählen, der sie noch viel schwarzbrauner und viel gelber als zuvor machen wird.

Das Goldgelb und das Roth sind keine vortheilhafte Farben für Blondinen; Schwarz und Violett stehen ihnen besser, so wie das Dunkelgrün: selbst die Rosenfarbe ist ihnen nicht ungünstig, wenn sie nicht zu blaß sind; allein die braunen Farben kleiden ihnen noch besser, wenn sie fleischig und lebhaft aussehen. Die weiße Farbe paßt für alle Carnationen, allein das hohe Weiß, wie der Kannevaß, schickt sich nicht für schwarzbraune Personen, diese müssen leichte, durchsichtige Stoffe haben, und ein weniger glänzendes Weiß, wie der Krepp, die Gazen und Mousseline.

Personen, welche eine aschfarbige, erdfahle und überall gleiche Farbe haben, muß man nicht mit gebrochenen Farben bekleiden. Um ihrer Figur das Ansehen von Reinlichkeit zu geben, müssen dunkle Farben, aber rein, gebraucht werden, z. B. Schwarz mit einigen Theilen Weiß vermischt, schönes Braun von couleur de puce oder Nelkenfarbe, dunkel Braunviolett ꝛc., aber nichts Falbes, Aschfarbiges, und noch weniger lebhafte, zarte oder glänzende Farben, ausgenommen vielleicht dunkel Carmoisinroth, das die Eintönigkeit ihrer Haut etwas hebt. Überhaupt müssen alle diese Farben durch weiße Wäsche untermischt seyn*).

Dies mag genug seyn, um eine allgemeine Übersicht von den Farben gegeben zu haben, die am besten mit den verschiedenen Carnationen übereinstimmen. In der Ausübung kann man die Anwendung meiner Lehrsätze mehr ausdehnen und abändern. Jetzt will ich versuchen, den Anfängern einige Anleitungen zu geben, wie die zweite Palette am besten zu gebrauchen ist, mit welcher man auf einer trockenen Untermahlung die Fleischfarbe beendigen soll.

---

*) In der von mir ertheilten Nachricht, wie man die Personen nach der Natur ihrer Carnationen kleiden soll, wird man wohl einsehen, daß ich hauptsächlich von ähnlichen Portraits habe reden wollen. In Ansehung eigener Compositionen und Erfindungen sind Lairesse und Anders bessere Führer, auf welche ich meine Leser verweise.

Einige allgemeine Anleitungen bei der Wiederübermahlung des Fleisches, und ganz besonders bei der Vollendung eines Kopfs.

Im Allgemeinen muß man die Anleitungen befolgen, die ich in dem Theile dieses Werkes, welcher von der Untermahlung handelt, gegeben habe. Man lese also von neuem die 17te Lection von Seite 165. bis zu Ende, und die 18te Lection von dem letzten Paragraph der Seite 159. bis zu Ende eben dieser Lection. Die Anweisungen, welche darin enthalten, sind gleich gut anwendbar für alle Perioden eines Gemähldes, sowohl bei dem Anfange, als bei der Vollendung.

Nachdem man seine Untermahlung beschabt und gewaschen hat, wie Seite 217 u. f. gesagt worden, so mache man den Anfang mit Übermahlung der Fleischfarbe, indem man, wie bei der Untermahlung, mit der Stirn anfängt, und sogleich das schönste Licht darauf setzt, indem man sich allemal noch vorbehält, in der Folge noch auffallendere Lichtblicke durch einige mehr glänzendere Touchen hinzuzufügen. Hierauf verschmelze man die abgestuften Tinten, indem man genau eben so verfährt, wie bei der Untermahlung, jedoch verdoppele man seine Aufmerksamkeit, um den rechten Ton zu erhalten; denn hier muß man alle nur möglichen Hülfsmittel anwenden, so, daß nichts zu wünschen übrig ist. Zu gleicher Zeit mahle man eine Partie von den Wurzeln der Haare, so wie alle übrigen Gegenstände, welche sich an der Gränze des Fleisches befinden, um das eine mit dem andern ohne Härte sanft in einander zu verschmelzen. Allein an den großen Schatten arbeite man noch nicht, wie man bei der Untermahlung gethan hatte. Dies würde unnütz seyn, weil man diese erste Untermahlung blos deshalb beschabt hat, um die Wirkung im Ganzen und das allgemeine Relief des Gegenstandes zu bestimmen.

Sind die Lichtmassen und ihre Abstufungen in reinen und localen Farben gut angelegt, so gehe man zu den benachbarten Tinten über, die schon Halbtinten und mehr oder weniger in verschiedene Töne gebrochen sind, als zu den röthlichen, bläulichen, violetten, grünlichen ꝛc., indem man mit der gewissenhaftesten Aufmerksamkeit die Gültigkeit dieser letztern, in

Bezug auf die großen Lichter und auf die Generalmasse des Tons der Localfleischfarbe*) vergleicht. So schreite man immer näher und näher bis zu den stärksten Halbtinten, und endlich zu den Schatten und Wiederscheinen. Ehe man aber von da zu den Schatten übergeht, so werden wir weiter unten sehen, welche Vorsicht und Vorbereitungen diese Partieen öfters erfordern.

Noch mehr als bei der Untermahlung will ich dieses empfohlen haben, daß man die Farben nicht in einander ziehe und mit einander vermische, sondern ganz frei und rein eine neben die andere setze, wie eine Art von Musaik. Dieses ist eine wichtige Bedingung, um in der Arbeit die Verwirrung zu vermeiden, und damit die Mahlerei sich nicht verändert, während sie trocken wird. Man wird dadurch den zu starken und fetten Auftrag der Farbe (Impastiren) vermeiden, und die Farbe nur mittelmäßig dick auftragen, wodurch man sich die Möglichkeit vorbehält, die Töne, mit denen man nicht zufrieden ist, zu verbessern, ohne zu dicke Farbe aufzutragen, die der Pinsel nicht regieren kann, und wodurch die Arbeit ängstlich und das Gemählde ungleich wird. Ein Beispiel wird diese Lehre erläutern. Wir wollen annehmen, daß man aus Versehen die Localfarbe der Stirn zu roth oder zu gelb, zu weiß oder zu braun ꝛc. gemacht habe: was würde daraus entstehen, wenn man sie mit irgend einem dieser Fehler stehen lassen wollte? Gewiß eines von beiden; entweder man muß fortfahren die übrigen Fleischtheile nach dieser falschen Schattirung des Tons übereinstimmend zu machen, oder, will man sie zu corrigiren suchen, so findet im Ganzen keine Harmonie mehr Statt; die Farbe der Stirn paßt nicht mehr zu der übrigen Tinte des Kopfs, mithin wird das Gemählde auf alle Art und Weise fehlerhaft. In dem ersten Falle wird die ganze Haupttinte falsch werden, und in

*) Jeder Localton, sey er von Fleischfarbe oder von irgend einem andern Gegenstande, hat im eigentlichen Sinne die allgemeine Farbe, welche die Natur oder die Kunst diesem Gegenstande gegeben hat, und zwar abstrahirt von den Schatten, gebrochenen Halbtinten, und selbst von den hellesten Lichtern, als wenn es ein Stückchen Tuch wäre, das auf Pappe gelegt und angeklebt wäre, ohne daß es eine Falte macht, das heißt, ohne daß man Schatten und Licht entdeckt, sondern überall eine blos einförmige Tinte.

dem andern werden die Fleischfarben mit ungleichen Zerstückelungen gemahlt seyn, und diese verschiedenen Partieen werden gar keine Analogie haben.

Es ist daher von Wichtigkeit, daß man mit den ersten Pinselstrichen seinen Farbenton gut anfange und verbessere, damit dieser erste Ton zum Leitfaden alles übrigen diene. Man muß zu gleicher Zeit nicht allein die rechten Töne, sondern auch mit der größten Treue alle Formen des Modells andeuten, wie man es in einer bloßen Zeichnung zu thun pflegt; mit einem Wort, von der Stirn aus muß man die Farbe, die Form und die allgemeine Wirkung ableiten, wodurch das Relief entsteht, und worunter man auch den Ausdruck des Kopfs und seine vollkommne Ähnlichkeit begreift.

Nur durch eine anhaltende Aufmerksamkeit in Vergleichung der Gültigkeit der Halbtinten, in Bezug auf die Lichter und auf den Werth der Schatten, in Verhältniß mit den Halbtinten, wird man dahin gelangen, seine Arbeit zu rundiren und getreu darzustellen *).

Man setzt alle Tinten eine neben die andere, in der Absicht, um zu entdecken, ob einiger Unterschied im Ton, in Vergleich mit dem Original, Statt findet, und dieses geschieht, ohne sie mit einander zu vermengen. Allein stufen sie gehörig ab, so kostet es wenig, um sie vollkommen mit einander zu verschmelzen, wenn man so weit ist, wie ich schon bei der Untermahlung **) gesagt habe. (Man sehe die 18te Lection von Seite 185.

---

*) Ich erinnere für den Anfänger, daß, wenn er nicht die Vorsicht braucht, die Halbtinten, und überhaupt alle gebrochenen Tinten und sogar die starken Schatten, etwas heller zu halten, als man sie im Original sieht, er unangenehm überrascht werden wird, wenn er nach Vollendung seiner Arbeit, wenn das Gemählde trocken ist, bemerkt, daß alle diese Partieen sich zum Schwarzen geneigt haben, das heißt, sie sind dunkler geworden, als er beabsichtigte. Die Erfahrung wird ihn bald davon überzeugen.

**) Es ist sehr rathsam, daß der Schüler sich bei Zeiten gewöhne, an einer Staffelei zu zeichnen, wenn er auch niemals die Absicht haben sollte, die Mahlerei zu ergreifen. Folgende Vortheile sind damit verbunden.

1) Man übersieht seine Arbeit im Ganzen und mit einem einzigen Blick, mithin kann man besser darüber urtheilen, weil man sie in der nämlichen Lage sieht, in welcher man das Bild beurtheilt, wenn es im Rahmen an der Wand hängt. Dadurch vermeidet man, gewisse Partieen

bis zu Ende, woselbst man alles ausführlicher finden wird, was hier nur kurz angegeben ist.)

Allein, kann man vielleicht sagen, wenn eine zweite Übermahlung in Ansehung der Arbeit in allen Stücken so viel Ähnlichkeit mit der Untermahlung hat, wozu hat man nöthig, ein Gemählde zwei und wohl gar drei Mal zu übermahlen, und warum kann man seine Arbeit nicht mit der Untermahlung beenden? Ich erwiedere hierauf, daß, obgleich es Künstler gegeben hat, die zuweilen mit der Untermahlung ihre Gemählde vollendet haben, und dieses öfters noch geschieht, so kann ich es doch den Anfängern nicht rathen. Um irgend ein Werk und besonders eine schöne Fleischfarbe zu mahlen und auf ein Mal zu beendigen, dazu gehört das höchste Talent, und überdies noch lehrt die Erfahrung, daß diese Art Mahlereien nicht dauerhaft sind, und die Farben nach Verlauf einer gewissen Zeit sich verändern. Sollte auch der Künstler diese Farben mit derjenigen Freiheit und Sicherheit behandelt haben, die so sehr viel zur Erhaltung der rechten Töne an Ort und Stelle beiträgt, so bleibt es doch wahr, daß der Teig oder die Farbe, wenn sie nicht stark genug aufgetragen werden kann, besonders in den großen Massen des Lichts, diese von ihrem Glanze verlieret, indem sie mit der Zeit eine Art von Durchsichtigkeit erlangt, welche der Rundirung und dem allgemeinen Effect schädlich ist. Zweitens verliert man dadurch die Quelle der schönen und geheimnißvollen Tinten, die man als halb durchsichtig über die Tinten der Untermahlung legt; vorausgesetzt, daß diese recht trocken sind, und sich nicht mehr mit denen vermischen können, die man bei der zweiten Übermahlung braucht. Dieser Vortheil ist unschätzbar. Alle große Mahler haben dieses geschickt benutzt, indem sie eine untere Partie dazu gebraucht, um bewunderungs-

---

zu lang zu machen, wie dies öfters geschieht, wenn man auf dem Tische oder auf den Knieen zeichnet.

2) Man muß seine Zeichnung nicht reiben und beschmutzen, wie dies geschieht, wenn man den Arm darauf legt, anstatt auf eine Unterlage.

3) Man muß sich die Hand geschickt und leicht machen, und zuvor ganz daran gewöhnt seyn, den Mahlerstock und die Staffelei zu gebrauchen ꝛc.

4) Der Körper ist in einer viel gesundern Lage, als wenn man gekrümmt vor der Arbeit sitzt.

würdige Töne und Effecte hervorzubringen, und zwar dadurch, daß sie dieselben auf gewissen Stellen sehr leicht überzogen, so daß die leichte Tinte, die auf die erstere gelegt worden, mehr oder weniger durchscheinend ist, mithin haben die Töne, die dadurch entstehen, eine Feinheit, welche durch kein anderes Mittel erreicht werden kann.

Zu mehrerm Verständniß dessen, was ich eben gesagt habe, will ich ein Beispiel anführen. Eine Tinte, deren Ton bei der Untermahlung ins Weinrothe fällt, kann bläulich werden, wenn man sie bei der zweiten Untermahlung mit einer localen Fleischfarbe, in welcher wenig oder gar kein Blau ist, leicht übergeht. Auf diese Art haben geschickte Mahler die Adern und die bläulichen Töne bemerkbar gemacht, die öfters durch die dünne und zarte Haut sichtbar sind. Man bemerke, daß in diesem Falle der Mahler eben so verfährt, wie die Natur, und es scheint, daß er das Geheimniß von ihr erlernt habe; denn obgleich das Blut, das in unsern Adern fließt, roth ist, so erscheint es doch blau, wenn wir es unter der leichten Durchsichtigkeit des Zellgewebes sehen, dessen Fleischfarbe mehr oder weniger weiß ist. Je weißer dieses Zellgewebe der Haut ist, desto mehr erscheinen uns die Adern schön-blau.

Eben so verhält es sich mit verschiedenen zurückweichenden Halbtinten, wenn sie mehr oder weniger bläulich, grünlich, oder hell violett seyn sollen ꝛc. Man kann sie auf eben diese Weise erhalten, ohne auf der Palette den Ton selbst so zu nehmen, wie er uns in der Natur erscheint. Wenn man sich an diese geheimnißvolle Methode, diese schwindenden Töne hervorzubringen, gewöhnt hat und darin geübt ist, so nähert man sich weit mehr der genauen Nachahmung des natürlichen Colorits, dergestalt, daß derjenige, welcher ein nach diesem Grundsatz verfertigtes Gemählde copiren wollte, sich vergebens quälen würde, wenn er die außerordentliche Durchsichtigkeit und Feinheit des Tons auf eine andere Weise erreichen wollte.

Um diese Methode sich eigen zu machen, so muß man bei der Untermahlung beobachten, daß man sehr wenig oder gar keine bläulichen Tinten beimischt, indem man sich vorbehält, sie durch das Mittel, dessen ich eben gedacht, zu erreichen. In diesem Falle müssen alle Töne, welche bläulich, grünlich, asch-

farbig oder violett werden sollen, mit einer weinfarbigen Tinte bei der Untermahlung nach dem Grade der Durchsichtigkeit der Haut mehr oder weniger angedeutet werden. Allein es ist auch nothwendig, daß man ihnen mehr Werth, das heißt, mehr Kraft giebt, als man gleich anfangs dem rechten bläulichen Ton geben würde, weil die weißlichen Tinten, welche man in halber Durchsichtigkeit und mit weniger Impastirung darüber legt, ihnen die Stärke benehmen, die man bei der Untermahlung angegeben hat.

Welches sind aber nun die mehr oder weniger gebrochenen Töne, welche der Künstler nehmen muß, die, wenn sie über die weinfarbigen Untermahlungen leicht und durchsichtig gelegt werden, den Ton so abändern, daß sie nicht alle gleich aschblau erscheinen? Wenn die Halbtinte in der Natur grünlich erscheint, so mische man nach Bedarf in die weißliche Tinte ein wenig Grün, das mehr oder weniger bläulich oder gelblich ist; ist die Halbtinte sehr bläulich, so mischt man in die weißliche Tinte sehr wenig Blau. Fällt sie in ein zartes Violett-Lila, so setze man ein wenig Rosafarbe und unmerklich Blau hinzu; ist sie rothbräunlich, ein wenig Blau und mehr Gelb. Ist die Halbtinte rein aschfarbig, so muß die Tinte, um die weinfarbige Untermahlung zu decken, aus einer Mischung von Gelb, rothem Ocher und Ultramarin zu gleichen Theilen bestehen. Diese Farben werden eine Art von Grau hervorbringen, welches, mit Hinzusetzung der gehörigen weißlichen Localfleischfarbe, den verlangten Ton geben wird.

Allerdings muß man mit kleinen Portionen von allen den Tinten, die ich angezeigt habe, auf der Leinwand Versuche anstellen, um den richtigen Ton zu erhalten, zu welchem man gelangt, und je nachdem man die Stelle verändert, wird sowohl die Wirkung als auch der Ton der Farbe verschieden seyn. Übrigens wird man auf der Palette diese Töne beinahe schon fertig finden; sie werden sogar schon mit mehr oder weniger Weiß gemischt seyn, je nachdem man sie aus der zweiten oder dritten Stelle aus jeder Reihe nimmt; und da man sogleich weiß, woraus alle die verschiedenen Töne der Palette zusammengesetzt sind, und man nicht auf Gerathewohl arbeitet, so weiß man gewiß, daß man das nimmt, was man nehmen soll, um diese

oder jene weinfarbigen Untermahlungen damit zu decken. Auf diese Art haben die berühmtesten Coloristen, ein Titian und Vandyk, gearbeitet; eben diese Methode befolgten Vanderhelst, Ravenstein ꝛc., und mehrere der besten Mahler und Coloristen der neuern Zeit bedienen sich dieser vortrefflichen Praxis. Was wir bisher in Absicht der Adern und der mehr oder weniger starken Halbtinten gesagt haben, ist besonders auch auf die eigentlichen Schatten anwendbar, aber weit weniger auf die Wiederscheine. Zu den Schatten darf kein Weiß mehr genommen werden, im Gegentheil muß die Tinte, womit man die Untermahlung deckt, mehr oder weniger dunkel seyn, als diese. Dies ist das Mittel, dem Tone des Schattens Tiefe zu geben, damit er nicht in mehlige*) Tinten verfällt. Aus diesem Grunde muß man die Schatten nicht allein zu dick untermahlen, besonders aber nicht allzu schwarz, nicht zu braun oder aschfarbig, als man sie sieht; ihre Tinten müssen zugleich wärmer gehalten werden, das heißt, mehr goldfarbig, als sie in der Natur oder in dem Gemählde sind, das man copirt. Dadurch erhält man den Vortheil, daß man mit gebrochnen Tinten, die etwas dunkler sind, übergehen kann, wie z. B. mit grünlichen, aschfarbigen ꝛc., die man nach Belieben modificirt, bis man den rechten Ton erhält, indem man allezeit wenig Farbe, die halb durchsichtig ist, dazu nimmt, so daß man den untern warmen Ton etwas durchschimmern läßt.

Was die Wiederscheine betrifft, so impastirt man sie stärker als die Schatten, aber nicht so stark als die Lichter, und mahlt sie mit Tinten, die so wenig Weiß enthalten, als möglich ist. Dies wird nicht schwer fallen, sie so hell zu machen, als sie uns erscheinen, wenn wir, statt des Weißen, Neaplergelb nehmen, das sehr gut deckt, mit der Bedingung, daß man zu diesen Mischungen für diese Reflexe etwas wenig oder gar kein Ochergelb hinzusetzt, wenn man befürchtet, daß die Tinte dadurch zu gelblich werden könnte.

*) Man nennt diejenigen Tinten mehlig, die von weißern oder viel hellern Farben gemacht sind, als die Untermahlung. Folglich, wenn man einen breiten und starken Schatten mit einer Tinte übergeht, in welcher Weiß, Neaplergelb, oder eine andere undurchsichtige Farbe sich befindet, so bringt dies einen ähnlichen Schein hervor, als wenn Marmor oder ein Mahagony-Meuble mit Staub oder Mehl bedeckt ist.

Das Neaplergelb darf niemals auf den lichten Stellen des Fleisches gebraucht werden, weil es sich verändert und sehr grünlich wird, wenn es mit Zinnober oder Weiß vermischt ist. Allein für die Wiederscheine ist es vortrefflich, wenn man es blos mit rothem oder gelbem Ocher vermischt. Das Neaplergelb ist an und für sich körperlich und hell genug, um die Stelle des Weißen zu ersetzen. Es wird durch die Vermischung mit diesen beiden Farben nicht verändert, eben so wenig durch die Localfarben, durch das Ultramarinblau, auch nicht durch das Schwarzblau. Übrigens, wenn es ja in den Wiederscheinen grünlich werden sollte, würde es eine weit wenigere üble Wirkung hervorbringen, als in den schönen Lichtern des Fleisches.

Wenn auf der Palette keine von den Tinten dem erwünschten Ton entspricht, (wie dieses oft geschieht,) so muß man dennoch, wie schon gesagt, mit dem Pinsel ein wenig von der Tinte nehmen, die sich am meisten nähert, und davon etwas auf eine reine Stelle absetzen. Hat man sich von der Natur der Farbe, welche der Mischung noch fehlt, wohl überzeugt, so setzt man sie dem Häuflein hinzu, und vermischt sie mit der Spitze des Pinsels. Wenn es nach dieser ersten Vermischung scheint, daß es entweder nicht genug oder zuviel ist, so setzt man im erstern Falle noch mehr von der schon hinzugesetzten Farbe hinzu; im zweiten Falle aber, wenn man zuviel davon genommen hat, so nimmt man ein wenig von der zuerst genommnen Mischung zurück, so lange, bis man den rechten Ton erlangt hat.

Wenn man nicht durch Mischung einer einzelnen Farbe den Ton erreicht, so tunke man in eine andere Tinte, die passender zu seyn scheint, und endlich vermische man eine dritte und wohl gar vierte Tinte hinzu, bis man damit zufrieden ist. Dies geschieht geschwind, sobald man einige Fertigkeit erlangt hat.

Um einen Farbenton zu stimmen, und mit einem andern, der zur Vergleichung da ist, in Harmonie zu bringen, dazu gelangt der Mahler eben so geschwind, als der Musicus, welcher sein Instrument mit dem eines Andern stimmt, und noch viel geschwinder, wenn er darin geübt ist. Allein diese Leichtigkeit erlangt man blos mit der Zeit und durch Studiren.

Da die Mischung der Farben für den Anfänger das Schwierigste ist, so wird man es nicht ungern sehen, wenn ich den allgemeinen Grundsatz, den ich jetzt gegeben habe, durch ein Beispiel erläutere.

Ich sage also, und wiederhole es ohne Bedenken, daß alle nur erdenkliche Mischungen, so wie alle verschiedene Tinten der natürlichen Gegenstände, in der That nur aus drei ursprünglichen Farben zusammengesetzt werden, nämlich aus Roth, Blau und Gelb, zu welchen der Mahler das reine Weiß und das reine Schwarz hinzusetzen muß. Das Weiß dient zur Nachahmung des Lichts, und das Schwarze zur Nachahmung der Finsterniß. Es giebt also 5 Farben, welche die Basis der Palette ausmachen. Ich rede also nicht von Grün, von Orange, noch von Violett, weil diese drei Farben aus den drei erstern zusammengesetzt werden können. Das Grün entsteht aus Blau und Gelb; das Orange aus Roth und Gelb, und das Violett aus Roth und Blau. Allein da wir in der Natur mehrere Tinten von Roth, Blau und Gelb haben, wovon einige viel lebhafter als andere, einige viel heller, und andere dunkler sind, so mußte die Wissenschaft der Kunst zu Hülfe kommen, indem sie diese verschiedenen Tinten erschuf. Hätten wir z. B. kein Carmoisinroth, so könnte der Mahler keins verfertigen. Weder der rothe Zinnober oder Vermillon, noch die rothen Oxyde des Eisens, wie die Ocher, könnten uns diese schöne Purpurfabe mittheilen. Vergebens würde man etwas Blau unter diese rothen Farben mischen, um ihnen den Anschein von halb Violett des Carmoisin zu geben; es würde uns nicht gelingen, und wir würden das Roth nur schmutzig machen. Eben so verhält es sich mit dem Blau; mit dem Azurblau läßt sich kein Dunkelblau machen, so daß die schöne blaue Farbe beibehalten wird. Wir können es zwar durch Zusatz mit vielem Schwarz verdunkeln, allein es verliert seine reine Tinte. Mit einem Wort, man müßte auf die Nachahmung der Schönheit und Mannichfaltigkeit des Emails der Farben Verzicht thun, wenn wir nicht im Besitz von Farben gleicher Lebhaftigkeit wären. Die Chemie hat uns den Krapplack für das Carmoisinrothe geliefert, und das Berlinerblau für das Dunkelblau. Dies ist der Fall mit mehrern andern Arten von Farben. Wir bedürfen

also nicht nur verschiedene Tinten und Arten von Roth, Blau und Gelb, sondern auch, daß einige derselben körperlich und andere ihrer Natur nach durchsichtig sind.

Indessen giebt es eine Art Mahlerei, in welcher die drei ursprünglichen Farben zur Noth hinreichend seyn können: dies ist die Aquarelle *), weil man in dieser Mahlerei, die auf weißem Grund, als auf Papier, blos durchsichtige Farben gebraucht, mit welchen man ohne Zusatz von Weiß und Schwarz alle nur denkbaren Tinten hervorbringen kann. Die weiße Farbe des Papiers, welche statt des Weißen dient, und die Vermischung der drei Hauptfarben, geben zusammen eine Art von Braunschwarz, das zu Allem dienen kann. Wie dieses täglich mit Erfolg ausgeübt wird, wollen wir erklären.

In der Aquarell-Manier braucht man eigentlich blos Carmoisin-Lack für alles Roth; Indig oder Berlinerblau für das Blau, und Gummigutte für das Gelb, oder, was noch besser ist, das Indischgelb. Diese drei Farben sind durchsichtig, erscheinen sehr licht oder sehr dunkel, je nachdem man sie, mit wenig Farbe in vielem Wasser aufgelöst, ausbreitet, oder mit vieler Farbe in einer kleinen Quantität Flüssigkeit. Im ersten Falle ist sie, die Tinctur, so licht und vertheilt, daß die Tinte dem Auge kaum sichtbar ist; hingegen im zweiten Falle hat die Farbe alle Intensität und Dunkelheit, deren sie fähig ist.

Folglich giebt eine sehr leichte Tinctur von Carmoisinlack blos ein zartes Rosa; eine sehr leichte Lage von dem Blau, das ich genannt habe, giebt ein Himmelblau, und noch viel heller, wenn man will. Die angezeigten gelben Farben, ob sie gleich ihrer Natur nach sehr goldfarbig sind, können blos ein kaum merkbares Gelb geben, wenn man davon nur wenig in vielem Wasser auflöst. Auf diese Art colorirt man die geographischen Karten und Kupferstiche. Man wird wohl einsehen, daß,

*) Das Wort Aquarelle kommt aus dem Italienischen aqua (Wasser), weil in dieser Art Mahlerei die Farben nicht allein mit Gummiwasser angemacht werden, sondern auch, weil man diese Farben mit vielem Wasser anwendet, und sie sehr fließend und wie eine Farbenbrühe auf das Papier trägt, so, daß das weiße Papier durch die Lagen der Farben durchschimmert. Es ist dasselbe, was man lavirte Zeichnungen nennt, nur daß die letztern blos mit einer Farbe, als Bistre, Sepia oder chinesischer Tinte, gemacht werden.

je leichter eine Lage oder Tinte, desto mehr scheint die weiße Farbe des Papiers durch, und so stufenweis bis zu den dunkelsten Schatten; dies läuft in dieser Art Mahlerei auf eins hinaus, gleichsam als wenn man mehr oder weniger Weiß zu den Tinten setzen wollte, wie dieses in allen übrigen Arten der Mahlerei geschieht, in welchen man den Grund mit mehr oder weniger körperlichen Farben deckt, wie in der Gouache-, Detrempe-, Öhl- und Fresko-Mahlerei.

Man kann also sagen, daß die Glasuren, und sogar die Untermahlungen in der Öhlmahlerei, mit der Aquarelle sehr viel Ähnlichkeit haben, weil man sie blos anwendet, um die Farben durchscheinend zu machen, indem man sie sehr dünn aufträgt.

Diese Abschweifung führt mich zu der Erklärung, wie man mit den drei ursprünglichen Farben alle übrigen Tinten zusammensetzen kann. Allein ich werde mich blos auf einige Details beschränken, weil dieses nicht wesentlich zu meinem Gegenstande gehört.

1) Mit Carmoisinlack erhält man mehr oder weniger Scharlach- oder Orangefarben, wenn man eine leichte gelbe Tinte untergelegt hat, die man zuvor trocken werden läßt, ehe man den Lack darüber trägt. Dadurch erhält man ein lebhafteres Roth, als wenn man diese beiden Farben sogleich mit einander vermischt. Verlangt man aber keine sehr glänzende rothe Farbe, so macht man die Mischung sogleich, und will man ein schlechtes Roth zusammensetzen, z. B. wie rothen Ocher, so setzt man sehr wenig Blau zu der Mischung, das hinreichend ist, um dem Roth seine Lebhaftigkeit zu benehmen.

2) Indem man Blau und Gelb zusammen mischt, und je nachdem man eine oder die andere Farbe vorherrschen läßt, erhält man lebhafte und reine grüne Farben von allen Schattirungen. Will man ihnen etwas von ihrem Glanze benehmen und sie bis ins Unendliche abwechseln, so setzt man mehr oder weniger Carmoisinlack hinzu.

3) Das vollkommne Violett erhält man aus Carmoisinlack mit Blau vermischt, und man macht es roth oder blau-

violett, je nachdem man von einer dieser beiden Farben mehr oder weniger hinzusetzt. Will man die violette Tinte abdämpfen, und daraus irgend ein Grau oder Braun verfertigen, so setzt man mehr oder weniger Gelb hinzu, oder auch mehr oder weniger Blau oder rothen Lack; und da wir schon bemerkt haben, daß man alle diese Tinten von der dunkelsten bis zur hellesten erhalten kann, indem man zu der Tinctur mehr oder weniger Farbe hinzusetzt, so ist leicht einzusehen, daß man mit diesen drei Hauptfarben alle verlangten Schattirungen hervorbringen kann.

Indessen ist es erlaubt, wenn man in Aquarell mahlt, auch andere Farben zu gebrauchen. Viele Künstler setzen noch chinesische Tusche, Sepia, Zinnober, selbst Ocher, terra de Siena ꝛc. hinzu, aber niemals Weiß und Neaplergelb; diese zwei Farben, weil sie zu stark decken, sind in dieser Art Mahlerei unnütz. Die zuvor genannten Farben können durchsichtig genug werden, wenn man sie als sehr leichte Tinten gebraucht. Es ist aber doch der Fall, daß gewisse Aquarellisten von dem Weiß mäßigen Gebrauch machen, (allein diese Fälle müssen selten seyn, und noch besser ist es, wenn es nicht geschieht,) wenn man in einer Partie der Landschaft einen duftigen Rauch ausdrücken, oder wenn man ohne viele Mühe einen nassen Nebel darstellen will, so wie man ihn rings um einer starken Cascade sieht, die sehr hoch herabstürzt. Um diesen Effect zu erreichen, trägt man eine kaum merkliche Lage von reinem Weiß auf, damit ihre außerordentliche Zartheit die untern Arbeiten durchscheinend lasse. Allein ich wiederhole es, die Mischung von Weiß und von allen übrigen Deckfarben *) machen in der Aquarell einen schlechten Effect, und man muß sie, so viel als möglich, vermeiden.

*) Man nennt Deckfarben alle diejenigen, die ihrer Natur nach körperlich genug sind, um den dunkeln Grund, worauf man mahlt, zu decken, dergestalt, daß man, anstatt die Lichter eines Gegenstandes zu sparen, sie mit körperlichen Farben ergänzt. So verfährt man in der Gouache-Mahlerei, welche Art Mahlerei man fast eben so wie die Aquarell behandelt, ausgenommen, daß man mit der Luft anfängt, indem man sogleich Weiß darunter mischt, und so wie in der Ohlmahlerei die Tinten abstufet.

Wir haben festgesetzt, daß man in allen Arten der Mahlerei, ausgenommen in der Aquarell, nicht allein Schwarz und Weiß, sondern auch mehrere Schattirungen von Roth, Blau und Gelb nöthig hat, und daß wir, um die Mutterfarben zu sparen, auch noch Farben von verschiedener Natur bedürfen, wovon einige körperlich seyn müssen, um zu decken und zu erhöhen, und andere durchsichtig zum Glasuren, ohne das Untere zu decken.

Es bleibt aber immer eine Wahrheit, daß jede Palette eines Mahlers auf den prismatischen Farben beruhet, denn es giebt keine andern in der Natur *). Die ganze Wissenschaft läuft also dahinaus, daß man weiß, wie viel man von jeder dieser drei Farben nehmen muß, wenn man eine oder die andere vermischen will, um den gesuchten Ton zu erhalten, und wie viel man von Schwarz oder Weiß hinzusetzen muß, um sie abzudämpfen und dunkler zu machen, und im Gegentheil, um sie heller und lebhafter zu machen.

Wenn man von diesem Grundsatz ausgeht, so bleibt nichts weiter übrig, als die Beurtheilung, von welcher Art diese rothen, blauen und gelben Farben vorzugsweise seyn müssen, so wie die verschiedenen braunen und schwarzen Farben, die in dem vorkommenden Fall erforderlich sind. Eben dieses ist es, was ich zu lehren bemüht gewesen bin, indem ich die Composition von zwei Paletten angegeben und kurz bemerkt habe, zu welchem Gebrauch man alle diese verschiedenen Farben anwenden soll, um davon den bestmöglichen Vortheil für die Partie, welche man mahlt, zu ziehen.

Ich sehe einer Frage entgegen, die ich beantworten muß: Warum bedient man sich der schwarzen Farbe, um alle Mischungen zu machen, die man bei der Vollendung eines Gemähldes mit schönem Blau machen muß? Weil man dieses Blau durch die Vermischung mit Gelb und Roth abdämpft; mithin es besser ist, das Schwarze bei der Untermahlung zu gebrauchen: wenigstens ist es viel sparsamer.

---

*) Man sehe Seite 54. den Artikel vom zusammengesetzten Braun, wo man einige Bemerkungen finden wird, die mit denen über die ursprünglichen Farben übereinstimmen.

1) Das Schwarz ist, wie man sagt, blos ein unvollkommenes Blau, aber dessen ungeachtet ist es gut, ein solches zu wählen, das seiner Natur nach mehr bläulich als röthlich ist; und übrigens, da man bei dem Colorit des Fleisches, selbst bei der Untermahlung, etwas Blau hinzusetzen muß, z. B. von dem Thenard'schen Blau, wenn man in einer warmen und trocknen Jahreszeit mahlt, oder Schmalte, wenn es feuchte und kalte Witterung ist, so kann man sogar, bei Ermangelung dieser beiden blauen Farben, ein schönes englisches Berlinerblau an deren Stelle gebrauchen.

2) Es würde kostbar seyn bei einer Untermahlung, die man nachher überall bedeckt, das Ultramarin zu gebrauchen. Was die blauen Farben aus dem Kobalt betrifft, nämlich die Schmalte und das reine Thenard'sche Blau, so decken sie bei der Untermahlung die Leinwand nicht genug, auch ist es nicht nothwendig, daß die Tinten einer Untermahlung eben so rein seyn müssen, als die, welche man bei der Vollendung des Fleisches darüber legt. Die von mir angegebenen schwarzen Farben geben sehr sanfte und harmonische Tinten, und was noch mehr ist, sie verbinden sich besser mit den andern Farben, und decken mehr. Das Berlinerblau, ohne Zusatz von vielem Schwarz, würde außerordentlich harte und schneidende Töne geben, und überdies mit der Zeit, wegen seiner eindringenden und beizenden Natur, die andern Farben angreifen, und die Tinten verderben.

Was den Gebrauch des Ultramarins bei den Untermahlungen betrifft, so muß man ihn blos für eine rein blaue Luft anwenden; dies ist eine so zarte Partie, daß man sich nicht der Gefahr aussetzen darf, durch die erste Anlage mit einem schlechten Blau Flecken hervorzubringen. Eben so verhält es sich mit den Lichtern der schönsten blauen Gewänder. Diese muß man auf den lichten Stellen fast ganz weiß anlegen. um sie nachher mit reinem Ultramarin zu glasuren, oder da und dort blos mit reinem Weiß vermischen, um die hellsten Farben hervorstechend zu machen. Übrigens, wenn man auch noch so wenig auf die Aus-

gabe Rücksicht nimmt, so rathe ich doch niemals, das Fleisch oder jeden andern Gegenstand, außer denen, welche ich erwähnt habe, mit Ultramarin zu untermahlen; denn es ist nicht leicht, damit zu arbeiten, es deckt wenig, und überdies trocknet es überall schwer, wo es nicht mit hinlänglichem Weiß vermischt ist.

Der Grund also, warum man bei der Vollendung des Fleisches, der fernen Aussichten, bei dem Himmel ꝛc. reines Blau anwenden muß, und kein Schwarz, wie bei der Untermahlung, liegt darin, weil alle Tinten, die aus schönem Blau, besonders aus Ultramarin, zusammengesetzt sind, rein und hell bleiben, indem sie den Ton, den man ihnen hat geben wollen, ganz beibehalten, da hingegen das Schwarz allezeit mehr oder weniger trübe und schlechte Tinten macht. Überdies kann das, was bei der ersten Untermahlung ohne Folge ist, doch bei der Vollendung einer Arbeit von Nutzen seyn, und man muß daher alles Mögliche thun, alle gemischte und andere Tinten eben so frei und rein darstellen, als man sie in der Natur sieht. Überdies haben wir gesehen, daß man ein wenig bläulich Schwarz unter das Ultramarin, oder unter das Blau des Kobalts, mischen kann, wenn man sieht, daß das Blau allein keine hinlänglich dunkle Tinte giebt; was sich aber selten ereignet.

Wir wollen jetzt auf die Anleitung zurückkehren, die einen Anfänger leiten, und den Gebrauch anzeigen soll, den er von der zweiten Palette machen muß. Wenn er zu den Augenbraunen und zu den Augen kommt, so muß er seine Aufmerksamkeit verdoppeln; denn besonders in den Augen und in ihrer Einfassung sitzt der Ausdruck, die Ähnlichkeit und das Leben. Um aber blos von dem Colorit zu reden, so entdeckt man um die Augen die feinsten Töne wegen der zarten und dünnen Haut in diesen Partieen; man sieht an denselben rosenfarbene, violette, und bisweilen bläuliche Tinten ꝛc., je nachdem das Modell eine mehr oder weniger feine Haut hat. Die Augenbraunen dürfen nicht durch einen einförmigen Strich ausgedrückt seyn, wie sehr viele Unwissende es thun. Man muß das Fleisch so anlegen, daß es durch die Haare schimmert, indem es allezeit durch die Masse der Haare mehr oder weniger beschattet wird. Über diese Untermahlung, auf welche man die Farbe so dünn als möglich aufträgt, mahlt man die Augenbraunen selbst, indem man wohl

Achtung giebt, ihnen die wahre Form zu geben, die sie im Modell haben*), und indem man sie wenig oder stark andeutet, so wie es die Natur anzeigt. Es geschieht mehr als zu oft, daß ein Anfänger gar keinen Unterschied andeutet zwischen der hellen Partie der Masse der Haare, und der beschatteten in starken Augenbraunen, wodurch ihnen das Erhabene benommen wird. Diesen Fehler muß man vermeiden, so wie auch den noch gewöhnlichern, die Augenbraunen über die Ränder des Fleisches hart zu mahlen; sie müssen sich vielmehr sanft verlieren, indem man sanfte Halbtinten anlegt und mit den Rändern allezeit verbindet, als wodurch man die einzelnen feinen kleinen Haare nachahmt; denn man muß sich sehr in Acht nehmen, sie einzeln auszudrücken, (das sehr mager und hart erscheinen würde,) sie müssen vielmehr eine solche Wirkung hervorbringen, als wenn man sie in einer Entfernung von 4 bis 5 Fuß sähe, in welcher man sie blos in Masse unterscheiden kann. Es giebt einige aber sehr seltene Fälle, in welchen man sich erlauben kann, drei oder vier einzelne Haare aus der allgemeinen Masse auszudrücken, wenn man nämlich einen Greis mahlt, dessen Augenbraunen und Haare weiß geworden sind; bei diesem ist es möglich, daß man bald da bald dort einige Haare ziemlich deutlich erkennt, die viel länger und weißer als die übrigen sind. Allein diese zerstreuten Härchen muß man in einer freien Manier mahlen und gleichsam mit aufgehobener Hand, ohne sich dabei anzustrengen, als wolle man einen Strich machen, der eben so fein als ein Haar seyn soll. Es ist auch erlaubt, an Stellen, worauf die Haare selten sind, einige feine Züge zu machen, besonders an den beiden Enden der Augenbraunen, am häufigsten aber an den Extremitäten, wo die Schläfe angrenzen.

Man nehme kein Casselerbraun zur Mahlerei der Augenbraunen, sondern begnüge sich mit dem Braun, das man mit

*) Es ist um so wichtiger, die Form der Augenbraunen vollkommen nachzuahmen, weil ihre Umrisse die Form der Stirn selbst annehmen, und weil sie über die Augenhöhle, die das Auge beschützt, am Rande des Stirnbeins aufgepflanzt sind. Man würde also widersinnig handeln, wenn man den Augenbraunen, die auf einer wenig gebogenen und flachen Stirn sich befinden, eine gekrümmte Form geben, oder wenn man sie auf einer runden Stirn in gerader Linie mahlen wollte &c.

der Spitze des Pinsels aus Schwarz, Gelb und rothem Ocher zusammensetzt. Dies wird dazu braun genug seyn, wenigstens läuft man nicht Gefahr, einen Theil der Fleischfarbe durch Vermischnng mit pechartigem Braun zu verderben. Man wird allezeit bei einer dritten Retouchirung noch Zeit haben, die Mitte der stärksten Schattirungen mit einem componirten Braun zu glasiren, das man nach dem Ton, der für die Tinte der Augenbrauhen passend ist, modificirt. Allein selten darf man sich erlauben, der Schattenmasse, in welcher die stärksten Haare sind, einige Touchen oder einzelne Striche zu geben. Was die blonden oder kastanienbraunen Augenbraunen betrifft, so befolge man die nämlichen Grundsätze, und noch mehr suche man zu vermeiden, sie zu hart und mit einer Manier auszudrücken, die trocken, sklavisch und zerstückelt ist. Man studire gute öhlfarbene Portraits, um sich von dem, was ich jetzt gesagt, noch besser zu überzeugen, allein man verlasse sich nicht auf einen bloßen Kupferstich, besonders auf einen solchen, der mit dem Grabstichel gemacht ist. In diesem wird man nichts als Striche sehen, wodurch man vielleicht in denselben Fehler verfallen könnte, vor welchem ich zu warnen gesucht habe.

Was ich bisher gesagt habe, ist eben so gut auf die Haare anwendbar, welche die Augenlieder begrenzen. Man muß sie niemals einzeln, sondern in Masse andeuten, wie man sie in Verkürzung sieht und sie sich dem Künstler darstellen, nicht wenn er das Profil eines Kopfes macht, sondern denselben en face mahlt, oder um $\frac{3}{4}$ gewendet ist. Diese Darstellung der Augenwimpern muß weich und ohne die geringste Härte ausgedrückt seyn. Um dies zu erreichen, müssen harmonische Halbtinten den Zug der Wimpern begleiten; der Strich muß nicht überall gleich stark seyn, sondern an den beiden Enden sich verlieren und verschwinden, besonders an der innern Seite gegen die Thränenpunkte*), wo die Augenwimpern viel seltener und nicht so lang als anderwärts sind. Man vergesse nicht, die Stärke der Augen-

*) Die Thränenpunkte sind kleine Drüsen, aus welchen die Thränen aus den innern Winkeln der Augen, in der Nähe der Nase, hervorquellen. Blos bei alten und kranken Personen sind sie roth und entzündet, so wie auch bei denen, die wirklich weinen, oder geweint haben; auch bringt der Zorn diese Wirkung hervor.

lieder unterwärts der Wimpern auszudrücken und unmittelbar oberwärts des Weißen im Auge, die man sehr gut gegen die äußern Winkel der Augen andeuten kann, wenn sie auch beschattet sind. Man muß die Thränenpunkte niemals röther machen, als man sie sieht, sondern man gebe ihnen die Lila-Rosenfarbe, die sie im Zustande der Gesundheit und des Wohlseyns haben, auch bemühe man sich, die leichte Feuchtigkeit des Auges zu erreichen, die eine angenehme und wahre Wirkung thut.

Man bemerke auch, daß das obere Augenlied allezeit eine mehr violettartige oder Lila-Rosenfarbe hat, als die übrige locale Fleischfarbe. Allein man hüte sich diese Tinte zu übertreiben, indem man sie zu feurig macht, denn sonst mahlt man weinende oder kranke Augen.

Das Weiße im Auge mache man nicht zu weiß*), denn dieses ist nicht nur wider die Wahrheit, sondern giebt auch dem Blicke des Auges eine Härte.

Jeden Augenblick beobachte man das Modell, nicht wie man einen Gegenstand der Naturgeschichte untersucht, um alle Kleinigkeiten desselben zu beschreiben, sondern um die Lichtmassen mit den Schattenmassen und jedes Einzelne in Beziehung auf das Ganze zu vergleichen.

Ich kann die Wichtigkeit dieses Grundsatzes nicht genug empfehlen; es ist das einzige Mittel, eine Arbeit in ihren verschiednen Theilen nicht disharmonisch zu machen, denn dieses geschieht, wenn man eine Partie des Kopfs oder irgend eine andere mahlt, ohne sie mit den angrenzenden zu vergleichen, und allezeit mit dem Ganzen, sowohl in Ansehung der Form, als auch in Ansehung des Tons der Farbe und der Abstufung des Lichts und Schattens.

Um sich nach diesem Grundsatz zu bilden, so muß man von zwei Punkten der Vergleichung ausgehen. Diese sind einerseits: die größte Stärke in allen Schatten, und andrerseits: das höchste Licht. Diese beiden äußersten Punkte sind die entgegengesetzten Grenzen, denen man alle Lichter und mittlere Schatten unterordnen muß. Bei jedem Schatten, den man anfangen will,

*) Man sehe Seite 205., wo ich mich über die Wirkungen des Weißen im Auge etwas näher erklärt habe.

muß man sich fragen, um wie viel er an Stärke geringer ist, als der allerstärkste. Eben diese Frage findet bei den hellen Touchen statt, in Vergleichung mit der allerhellsten, und eben dieses bei allen Halbtinten, und bei den geringsten Schattirungen irgend einer Fleischpartie, besonders im Kopfe, der sehr viele Details enthält, auf deren Zusammenstimmung viel ankommt. Dadurch gelangt man gewiß zu einer vollkommnen Harmonie; nichts wird im Ganzen verunstaltet; man wird allezeit die Form, die Erhabenheit und den rechten Ton beibehalten.

Wenn man auf das, was ich eben gesagt habe, genau nachdenken will, so wird man begreifen, daß, so gut auch ein Kopf in Absicht auf den bloßen Umriß gezeichnet seyn mag, er doch ganz verdrehet und außer dem Ganzen erscheinen wird, wenn man durch eine falsche Vertheilung der Lichter und Schatten solche Partieen hervorspringend macht, die zurückweichend erscheinen sollten, oder wenn man das zurückweichend macht, was vorwärts oder hervorspringend scheinen sollte. Denn wenn in einem Kopfe, man mag ihn en face oder $\frac{3}{4}$ gewendet sehen, es uns scheint, daß die Nase hervorspringt ꝛc. und die Ohren zurück, so entsteht diese Wirkung blos durch Licht und Schatten, und es ist klar, daß, wenn diese Wirkungen in Ansehung der Abstufung des Lichts und Schattens nicht vollkommen richtig angegeben sind, so entsteht daraus nothwendig eine gänzliche Unordnung in den Formen und Proportionen; man wird die Wange hervorspringender machen als die Nase, oder die Kinnbacken eben so nahe an das Auge, als die Mitte der Stirn ꝛc.

Ich will mich nicht länger bei einer Theorie aufhalten, womit schon bei den ersten Anfangsgründen mit dem bloßen Umriß der Zeichnung der Anfang gemacht werden muß, weil man ohne Beistand der verschiedenen Fleischtinten, und durch die bloße Modification der mehr oder weniger starken Tinten des Zeichenstiftes, einem Kopf oder jedem andern Gegenstand Harmonie und Erhabenheit geben kann. Allein wenn man mit Farbe umgeht, so muß nicht nur jede gewählte Probe von Farbe durch den Grad ihrer Localtinte zur Erhabenheit beitragen, sondern man muß auch zu gleicher Zeit und durch ein doppeltes Resultat bei einer und eben derselben Bearbeitung, jedem Gegenstande die erforderliche Erhabenheit und die Art der Tinte oder eigenthümliche Farbe

mittheilen. Hingegen bei der Zeichnung mit dem Stifte hat man nicht nöthig an die Farbe des Gegenstandes zu denken, sondern blos an den Grad des Schwarzen und an die Quantität des Weißen, das man sich vorbehalten muß, um die Wirkung der Schatten, der Halbtinten, Wiederscheine und der Lichter hervorzubringen.

Man kann daher den Anfängern nicht genug empfehlen, alle diese Resultate gleich anfangs auf ein Mal zu bewerkstelligen. Daher wiederhole ich, daß, ehe man irgend eine Tinte anlegt, und den Ton sowohl als das Colorit abstrahirt hat, man zugleich den rechten Grad der Dunkelheit des Schattens und des Lichts zum nöthigen Ausdruck des Schattens, der Halbtinte oder des Lichts, in Bezug auf den allgemeinen Effect, beobachte, indem man die Form wirklich mahlt.

Damit man aber seine Farbe nicht quäle, so lege man nur ein wenig von der gewählten Farbe auf die Stelle des Gemähldes, wo sie hinkommen soll, um ihre Richtigkeit desto sicherer zu beurtheilen. Ist man damit nicht zufrieden, so verbreite man sie nicht weiter, sondern verbessere den Ton auf der Palette durch Hinzusetzung einer oder zweier Farben, und dieses so lange, bis man von der Richtigkeit der Tinte überzeugt ist, sowohl in Ansehung des erforderlichen Lichts und Schattens, als auch in Ansehung der Art der Tinte, womit die Partie gemahlt werden soll.

Zur Unterstützung dieser Theorie will ich ein leichtes Beispiel geben.

Ich nehme an, man wolle eine Rose mahlen, und setze voraus, daß auch die Hauptlichter richtig angelegt und weder zu blaß noch zu feurig sind, allein man ist wegen des Schattentons mehr in Verlegenheit, weil dieser eine geheimnißvolle Tinte an sich hat, die schwer zu bestimmen ist. Nimmt man zum Schatten eine starke Rosafarbe, so erfolgt nicht die gehörige Wirkung, die Tinte ist zu lebhaft, sie weicht nicht gut zurück, es ist gar nicht der Ton des Originals, die Rosafarbe im Schatten ist nicht erreicht, nur eine Abstufung der Stärke würde uns richtiger erscheinen. Was hat man nun zu thun, um diesen zu brillanten Ton der Farbe zu verbessern? Man setze zu seinem Kleck Farbe ein wenig Blau hinzu, und die Farbe wird dadurch

abgedämpft; damit sie aber nicht zu dunkel werde, so setze man etwas reines Weiß hinzu, und man hat seinen Zweck erreicht, nämlich eine nicht so lebhafte Farbe, wie das Innere der Rose, das mehr dunkler und zinnoberartig ist, und dennoch ist die Kraft des Schattens hinlänglich gestärkt.

Hätte man hingegen den Schatten zu grau-violett gemacht, so, daß er schmutzig erscheint, so setzt man dunkeln Lack hinzu, und sollte dieser zu viel Dunkelheit bewirken, so mische man ein wenig reines Weiß darunter. Auf ähnliche Art behandle man alle Tinten für jeden Gegenstand. Einen zu glänzenden Ton dämpfe man mit Blau oder Schwarz, wodurch die Dunkelheit bewirkt wird, hingegen verbessere man eine zu schmutzige Tinte durch helle und brillante Farben, die lichter sind.

Jedoch muß ich bemerken, daß die Farben, welche zum Aufhellen oder Verdunkeln einer Tinte dienen, in Beziehung auf die Natur des nachzuahmenden Gegenstandes verschieden sind. In vielen Fällen wird man nicht durch Weiß, Blau oder Schwarz seinen Zweck erreichen. Wollte man z. B. zur Erhellung der lichten Seite eines Meuble von Mahagony oder von anderm schön polirten Holze die Localfarbe desselben mit Weiß vermischen, so würde man die ganze Tinte zersetzen, sie würde schielend und undurchsichtig werden, und weder die schöne Farbe des Holzes, noch die Politur desselben nachahmen. In diesen Fällen muß man die Tinte durch rothe oder gelbe Ocher aufhellen, ohne den geringsten Zusatz von Weiß, und selten mit Neaplergelb *).

Um die Schatten eben dieser bearbeiteten und polirten Holzarten zu verstärken, darf man weder Blau noch Schwarz anwenden; statt dessen nehme man schönes durchsichtiges Braun (so oft man sie zum zweiten Mal übermahlt), als: gebrannte oder ungebrannte terra de Siena, je nachdem die Tinte des Holzes ist; ferner das Casselerbraun, mit gebranntem Lack und

*) Indessen kann man sich des Neaplergelbs bei den Schatten von sehr heller Holzfarbe bedienen, z. B. bei neuem Tannenholz, und überhaupt bei allem hellen Holz oder nußfarbigen Holze, in so fern man nachher mit leichtem Braun darüber glasirt, als mit componirtem Braun, Asphalt oder Berlinerbraun, um ihnen Durchsichtigkeit und den Schein einer gleichen Politur zu geben.

terra de Siena vermischt, für die allerstärksten Schatten; oder auch wohl Berlinerbraun, oder zusammengesetztes Braun, ja sogar Asphalt. In diesen braunen Farben suche man den rechten Ton, indem man von dem durchsichtigen Braun, dessen ich erwähnt, bald dieses bald jenes hinzusetzt, wie es die Localfarbe des Holzes erfordert, je nachdem sie sich dem Rothen, dem Dunkel- oder Hellgelben, dem Violetten, dem Orange, dem Aschfarbenen, dem Nußbraun, dem Falben ꝛc. nähert. Allein bei rohem und schlecht gearbeitetem Holze mische man die Tinte aus Braun, Schwarz, braunrothen oder gelben Farben, die man für die besten hält; denn wenn das Holz nicht eben und glatt ist, so hat es keine Durchsichtigkeit, es wird so körperlich wie ein roher Stein, mithin werfen auch die angrenzenden Gegenstände keinen Wiederschein auf eine unpolirte Oberfläche zurück, und man darf nur die ebene matte Fläche darstellen.

Ich habe schon gesagt, daß man das Weiß nicht zu den Schatten aller derjenigen Localfarben brauchen darf, die nicht weiß, grau, hellblau, lila, hellgelb, zart rosenfarbig ꝛc. sind, auch sonst überall und für dunkle Localfarben, weil das Weiß die Wirkung des Schattens vermindert. Man darf sich den Gebrauch desselben blos erlauben in den Halbtinten gewisser Draperieen von Carmoisin, Dunkelblau, Violett, Roth ꝛc. und aller derjenigen Farben, deren Stärke oder Intensität man nicht ohne Zusatz von Neaplergelb oder durch anderes Gelb modificiren kann, wie dieses bei grünen und hellbraunen Farben ꝛc. geschieht. Übrigens versetze man blos die Halbtinten mit Weiß oder Hellgelb, und niemals die starken Schatten, besonders wenn man eine Arbeit vollendet. Die starken und tiefen Schatten müssen vielmehr mit dunkeln und durchsichtigen glasirt werden, die uns verstatten, die Intensität des Schattens zu modificiren, indem man die Glasur mehr oder weniger dick aufträgt, je nachdem es der Gegenstand erfordert.

Man muß wohl bemerken, daß hier blos von den Schatten die Rede ist, denn die hellen Partieen, nicht allein des Fleisches, sondern auch aller Arten Draperieen, muß man durch Weiß erhellen, insofern das Gelbe sie schmutzig machen würde, hingegen alle diejenigen Nüancen durch Hellgelb, wo dieses die Localfarbe des Gegenstandes nicht verdirbt.

Um die Generalfarbe einer Draperie oder irgend einer andern großen Partie in Übereinstimmung zu bringen, so muß man sich einer allgemeinen Glasur bei der zweiten und noch mehr bei der dritten Überarbeitung des Gemähldes bedienen *). Diese Glasuren müssen mit Farben gemacht werden, welche der Localtinte des Gegenstandes ähnlich sind.

Wenn man auch nur wenig auf die Wirkungen der Mahlerkunst aufmerksam seyn will, so wird man über die Erscheinungen, welche sie hervorbringt, verwundert. Ich will nur ein merkwürdiges Beispiel davon anführen, das alle unsere Aufmerksamkeit verdient, wegen der allgemeinen Schlüsse, die man daraus herleiten kann, nämlich folgendes. Man mahlt auf einer ebenen Fläche, auf welche das Licht überall gleich stark sich ausbreitet. Vermittelst der Auswahl der Farben, sowohl der vermischten als auch der Farben von verschiedener Natur, sowohl undurchsichtige als durchsichtige und leichte, kann man das Auge so täuschen, daß die Partieen, welche beschattet seyn sollen, wirklich in Dunkelheit zu seyn scheinen, obgleich das Tageslicht auf dem Gemählde sie eben so stark erleuchtet, als die Lichter.

Hierdurch kann man sich überzeugen, wie richtig der Ton seyn muß, mit welchem man mahlen muß, um eben diese Täuschung zu erreichen, und man wird zugleich bemerken, daß man die Schatten schlechterdings mit solchen Farben behandeln muß, die das Tageslicht nicht zurückwerfen; man muß sie so gleich und dünn auftragen, damit keine ungefähre Dicke das Licht darüber festhält und etwa die kleinen Erhabenheiten der Farbe hervorschimmernd macht. Von Personen, welche die Arbeiten großer Meister in der Nähe betrachten, wird diese Täuschung nicht allezeit lebhaft bemerkt, allein ganz gewiß in einer gehörigen Entfernung bemerkt man diese Täuschung in guten Theaterdecorationen, deren Ausführung weit weniger Talent erfordert, als ein gutes Gemählde. Durch die Anordnung der verschiedenen Stücke und der Culissen, besonders aber durch die Art, wie das Licht gespart wird, geschieht es, daß öfters mittel-

*) Man sehe den Artikel vom Glasuren und Untermahlen, 6te Lection S. 114.

mäßige Gemählde uns mehr täuschen, als die besten Gemählde der Staffelei.

Alles dieses beweisen auch die Panoramen, und besonders die Dioramen. Gewiß haben diese Mahlereien, ob sie gleich sehr schön und vollkommen verstanden sind, nicht alle Kraft und Feinheiten des Tons, wie die Gemählde eines Claude Lorrain, Berghem, Ruisdael, Vernet, Wouvermans ꝛc.; allein die Entfernung, aus welcher man sie betrachtet, ohne sich ihnen mehr zu nähern, und besonders die magische Kunst, mit welcher man das hellste Licht über diese Mahlereien zu verbreiten versteht, ohne daß der Zuschauer erkennen kann, woher es kommt, dieses sind die mächtigen Mittel, die Täuschung hervorzubringen. Fügt man zu alle dem noch dieses hinzu, daß man nirgends die Grenzen des Gemählde sieht, und daß der Zuschauer auf einen nur wenig erhellten Ort gestellt ist, aus welchem ihm das Panorama oder Diorama auf das glänzendste erleuchtet erscheint und durch diesen Gegensatz und Kunstgriff erhöhet wird; so wird man begreifen, daß, wenn dergleichen Werke durch eine geschickte Hand ausgeführt sind, sie, besonders bei leblosen Gegenständen, eine bewunderungswürdige Wirkung machen müssen. Ein an der Wand aufgehangenes Gemählde, so schön und vollkommen es auch seyn mag, hat nicht dieselben Vortheile, man ist so nahe daran, daß man alles Einzelne berühren, und das Zweifelhafte in jeder Partie, welches täuschen würde, benehmen kann. Überdies ist ein solches Gemählde eingefaßt, man sieht deutlich, woher das Licht darauf fällt, besonders sieht man dies aus verschiedenen Ansichten und aus verschiedenen Stellen. Dagegen hat man bei der erwähnten Art Mahlerei nicht mehr als einen höchstens zwei gute Standpunkte, aus welchen die Wirkung hervorgeht. Man betrachte überdies das Local, worin es sich befindet, so wie auch alle übrigen Gegenstände, so, daß man an die Wirklichkeit der dargestellten Gegenstände zu glauben verleitet wird.

Will man sich von der Richtigkeit des Grundsatzes überzeugen, so bediene man sich folgenden Mittels. Man nehme ein schönes Gemählde, besonders eine Architektur, deren Inneres, oder auch eine Landschaft, und verfertige aus grauem, schwärzlichem oder braunem Papier eine Röhre, und betrachte das Ge-

mählde mit einem Auge durch diese Art von Brille, indem man sich in die gehörige Entfernung stellt. Bei dieser Art von Anschauung wird das Gemählde in uns eine so starke Täuschung hervorbringen, daß wir uns von der Macht der Kunst und Wirkung ihrer Hülfsquellen überzeugen können.

Wie man die Augen mahlen muß.

Wenn der Anfänger Augäpfel mahlt, so muß er sie gehörig rund machen, oder sie müssen wenigstens rund scheinen, wenn die Wirkung der Perspective ihnen ein mehr oder weniger ovales Ansehn giebt, wenn nämlich das Modell nicht en face dargestellt ist *). Man schneide sie gegen die Ränder nicht hart ab an dem Weiß des Auges, sondern verschmelze sie sanft durch eine graublaue Tinte, die unmerklich sich in das Weiße des Auges verliert, und erinnere sich an das, was über diese letztere Partie bereits erwähnt worden ist **).

Ich habe anderwärts gesagt, daß die Stirn und ein Theil der Nase gemeiniglich der Sitz ist, auf welchem sich die höchsten Lichter befinden, und dieses findet allezeit Statt, wenn man einen Kopf in gerader und aufrechter Stellung mahlt, so wie man ihn gemeiniglich trägt. In dieser Hinsicht kann ich nicht unterlassen, eine Bemerkung zu machen, die sich diesem anschließt. Alte Personen und von sanguinischem Temperament haben öfters rothviolette Nasen, mithin ist ihre Nase weniger weiß und nicht so hell, als die benachbarten Theile. Allein dessen ungeachtet ist sie erleuchtet, so, daß sie, ohne Rücksicht auf ihre Localfarbe, dennoch eine oder zwei glänzend lebhafte Stellen hat, die sich gemeiniglich am Ende der Nase, auf dem Rücken derselben, wenn es

*) Man weiß, daß ein Cirkel, von der Seite angesehen, uns perspectivisch als ein Oval erscheint. Sieht man also das Auge in Profil, so sehen wir den Augapfel als ein sehr gerades Oval, wenn es sich nicht von oben nach unten in der Größe zu verkürzen scheint. Dies kömmt nicht allein davon her, weil der Zuschauer blos die halbe Breite des Cirkels vom Augapfel sieht, sondern auch davon, weil diese Hälfte zurücktritt, in Bezug auf den Ort, wo der Zuschauer steht; allein je mehr der Kopf im dritten Viertheil gesehen wird, desto mehr wird sich der Augapfel der runden Form nähern.

**) Man sehe S. 205., wie man das Weiße in den Augen zu behandeln hat.

eine Adlernase ist, befindet, zuweilen auch zwischen der Stirn, wo die Nase anfängt, wenn man diese Partie dunkel gemacht hat*). In diesen Fällen muß man mahlen, was man sieht, aber nichts übertreiben, weder in der Form noch in der weinartigen Tinte, sonst verfällt man in Carricatur. Man muß, im Gegentheil, diese Art Fehler, besonders in Frauenzimmer-Portraits, vermindern. Kein Mensch wird es übel nehmen; wenn man sich nur nicht zu sehr von der Wahrheit entfernt, sondern auf eine sanfte Weise.

Eben so verhält es sich mit allen Fehlern von Personen, deren Portraits man zu machen hat, wovon es einige giebt, die man ganz vermeiden muß, wenn sie blos vorübergehend sind, oder zur Ähnlichkeit nichts beitragen. Dergleichen sind die rothen Flecke und Hitzblasen, die kleinen Leberflecke, die man hier und da auf der Haut sieht, es sey denn, daß diese Merkmahle sehr sichtbar sind, oder die Person es verlangt, daß man sie andeute, und dennoch muß man sie nur obenhin und auf eine sanfte Art bemerken, damit kein harter und abgesonderter Fleck dadurch entsteht. Eben so wenig muß man Warzen und Pockengruben copiren, wenn sie nicht auffallend sichtbar und zur Ähnlichkeit nothwendig sind, auch die Runzeln und kleinen Falten der Haut muß man nicht ausdrücken. Sollte es aber welche geben, die man nicht vermeiden kann, so mahle man sie verschmolzen, weich und wenig kenntlich; denn dergleichen Gegenstände bleiben allezeit sichtbar genug.

Indessen giebt es Fälle, in welchen man die Falten nicht vermeiden, sondern sichtbar machen muß, wenn man nämlich eine alte Person mahlt von 50 bis 55 Jahren und darüber.

---

*) Es ist nicht unnütz, hier zu bemerken, daß die größten lichten Stellen sich nicht immer auf den erhabenen und hervorspringenden Theilen befinden. Sie sind öfters in gewissen dunkeln Theilen sehr bemerkbar, wenn das volle Licht hineindringt: so ist dies oft der Fall nahe bei den Thränenpunkten, und selbst unterwärts zwischen der Nase und dem Anfang der Wangen, in den Furchen der Hände, und zwischen der Absonderung der Finger, sobald ein starkes Licht zwischen ihnen eindringen kann. Es geschieht dieses auch oft bei ausgehöhlten Falten der Gewänder, oder bei jedem andern Gegenstande, welcher die Gestalt eines krummen Hohlziegels hat ꝛc.

In dieſem Alter kann man auf jugendliches Anſehn keine Anſprüche mehr machen, und beſonders eine Mannsperſon. Wollte man alle Runzeln weglaſſen, ſo würde man dem Alter ſeinen Charakter benehmen, mithin auch die Ähnlichkeit; allein man muß nur die ſichtbarſten Falten und ohne Trockenheit mahlen, nämlich ſie müſſen nicht durch trockne und harte Striche angedeutet ſeyn, wie dieſes von Anfängern und faſt allen Liebhabern geſchieht. Man beſorge nicht, daß dieſe Runzeln nicht ſtark genug angedeutet werden, denn ſie bleiben allezeit ſichtbar genug. Ich ſage dieſes in Bezug auf die kleine Eitelkeit des Modells, denn bei einem Kopfe aus der Phantaſie, oder ſelbſt bei einem hiſtoriſchen Gegenſtande, wird man faſt niemals hierin fehlen. Der Grund davon iſt folgender.

Dieſe Fehler der Haut erſcheinen uns deshalb ſo bemerkbar, weil wir ſie während des Mahlens viel aufmerkſamer betrachten, als im Umgang mit alten Perſonen. Wenn wir aber unterſuchen, daß dieſe Runzeln und andere Mängel gemeiniglich mit vielem Lichte umgeben ſind, ſo wird man ſehen, daß ſie uns blos ſtärker angedeutet ſcheinen, als ſie es wirklich ſind. Um uns davon zu überzeugen, ſo vergleiche man den ſtärkſten Schatten dieſer Runzeln mit der Dunkelheit ſelbſt, und man wird ſich überzeugen, daß ſie ihr noch nicht gleichkommen, und daß, wenn ein Bischen von der mehr oder weniger dunkeln Farbe dieſer Falte ſogleich auf einen Schattenſtrich gelegt würde, ſie auf demſelben als ein viel hellerer Fleck erſcheinen würde. Überdies hat jede Runzel oder Falte auf der Schattenſeite eine lichte Stelle, welche der ſchattigen Falte mehr Kraft ertheilt. Man muß eine Runzel mit der hellen Partie anfangen auszudrücken, alsdann iſt man wegen der Farbe weniger verlegen, die man für den Zug anwenden will, welcher den Schatten bildet.

Ich hielt es für nöthig, mich hierbei aufzuhalten, weil alle Anfänger den Fehler haben, auf dieſe Kleinigkeiten einen zu großen Werth zu legen, und öfters von Unwiſſenden durch abgeſchmackte und irrige Lobeserhebungen dazu gereizt werden. Wer iſt nicht tauſend Mal von den Lobeserhebungen Zeuge geweſen, welche der große Haufe auf dergleichen Dinge verſchwen-

det; sie schreien über die Treue des Schülers, der nicht vergessen hat, den geringsten Fleck und Eigenheit der Haut zu bemerken, und beurtheilen die Vollkommenheit der Arbeit blos nach diesen Kleinigkeiten.

Die Personen, deren Portraits so vorgestellt werden sollen, werden sich niemals über diese Art von Treue freuen, die sie zu häßlich macht. Sie haben Ursach, sich darüber zu beklagen *),

*) Man glaube ja nicht, daß die vollkommne Ähnlichkeit eines Portraits blos von der strengen Treue der Formen wesentlich abhänge. Man macht öfters Portraits, die Zug für Zug getreu sind, und dennoch wenig oder gar keine Ähnlichkeit haben, und keinem Menschen genügen. Man vergleiche jede Form, jede Proportion, man finde sie richtig, und dennoch wird die Person nicht kenntlich seyn. Woher kann dieses anders kommen, als daher, wenn der Mahler nicht verstanden hat, die Lage des Kopfes und den wahren Ausdruck der ganzen Figur zu fassen. Hierin liegt die allergrößte Ähnlichkeit. Dies ist so wahr, daß, wenn wir Gelegenheit haben das Bild einer Person in einem Hohl- oder erhabenen Spiegel zu sehen, welche die wahren Verhältnisse des Gesichts und aller Züge verwirren, wir über diese Verwandlung lachen; allein es hindert uns nicht, dasselbe Individuum wieder zu erkennen, weil dessen Ausdruck vor diesem untreuen und lächerlichen Bilde noch hervorsticht. Wenn die genaue Ähnlichkeit blos von der Bildung der Gesichtszüge und tausend kleinen Runzeln der Haut abhängig wäre, wie könnte es so häufig geschehen, daß ein häßlicher Mensch dennoch seiner viel schönern Schwester ähnlich sehen, oder daß ein junges Kind uns an seinen Vater, Mutter oder Großvater erinnern kann? Dies liegt gewiß nicht in der Ähnlichkeit der Gesichtszüge, welche diese Ähnlichkeit hervorbringen, sondern in dem Spiele der Gesichtsmuskeln, in gewissen Bewegungen, gewissen flüchtigen und nicht zu beschreibenden Launen, welche das unmittelbare und nothwendige Resultat einer Bildung sind, deren Ursache wir nicht kennen, aber uns aufstoßen, indem sie eine Analogie des Ausdrucks bewirken in Figuren, die uns sonst gleichgültig sind. Übrigens wenn man fragt, durch welche Kunst der Mahler dieses je ne sais quoi, das man den eigenthümlichen Ausdruck eines Individuums nennt, auffassen kann, (denn jedes hat das Seinige, so wie jeder einen Ton der Stimme hat, woran er kenntlich ist,) so würde man sehr verlegen seyn, diese Frage bestimmt und genugthuend zu beantworten. Was mich betrifft, so bin ich überhaupt ziemlich glücklich, Ähnlichkeiten zu treffen, und mein Geheimniß besteht in folgendem.

Nachdem ich die Hauptverhältnisse angedeutet, so suche ich mir die wahre Physionomie meines Modells eigen zu machen, ich nöthige es mit mir zu sprechen, ohne daß es meine Absicht bemerkt. Alsdann studire ich das Spiel seiner Muskeln, wenn sie bei der Untermahlung in Bewegung sind, damit ich mich dessen erinnern kann, wenn Überdruß, Ermüdung, oder eine andere Stimmung des Gemüths den Ausdruck seines Gesichts verändern sollte. Ich vermeide also, daß ich ihm das eine Auge traurig, das andere heiter mache, oder gewisse Züge auf einer Seite abgespannt, hingegen auf der andern erhaben und

weil wirklich alle ihre Fehler gemeiniglich übertrieben sind, auch selbst, wenn sie es nicht wären, müssen sie es glauben; denn wenn diese Partieen sich im Glase abspiegeln, so sind sie keinem seitwärts einfallenden Lichte ausgesetzt, indem es beinahe senkrecht fällt, wie man es bisweilen für die größte Wirkung in der Mahlerei ausspart; und noch mehr, sie betrachten sich meistentheils im Angesicht des Lichts, welches alle diese starken Runzeln, so wie alle Schatten, vermindert.

Allein man kann sagen, wenn ein Mahler um deßwillen mit der Beleuchtung sparsam ist, weil sie für die Person nicht günstig ist, warum wählt er nicht eine viel sanftere, warum stellt er sein Modell nicht dem Lichte gerade gegenüber?

Wollte man auf diese Art eine kleine Unbequemlichkeit vermeiden, so würde man in eine viel beträchtlichere verfallen. Es erfordert das ganze Talent eines sehr geschickten Künstlers, wenn ein Kopf bei einer solchen Erleuchtung erhaben erscheinen soll; was würde es aber seyn, wenn ein Lehrling dieses unternehmen wollte? wahrscheinlich würde er einen Kopf machen, so platt, wie die Leinwand ist. Ist es also nicht gerathener, seinen Vortheil besser zu benutzen, indem man eine sparsame Beleuchtung wählt, die eine gute Wirkung thut und die Mittel erleichtert, um der Mahlerei Erhabenheit zu geben, und sich vorbehält, in der Folge die Krümmungen der Haut in alle dem sanfter zu machen, was sie für das Gesicht Unangenehmes darstellen.

Man wird mir also erwiedern, ich verlange, daß man die Personen in ihren Portraits schmeichle. Ich antworte hierauf,

---

unterstützt. Genug ich arbeite, ich suche, und lasse nicht eher nach, als bis das Portrait mich selbst an die Person erinnert, und daß die Ähnlichkeit gleichsam so groß ist, daß ich bei Ansicht desselben glaube, den Ton seiner Stimme zu hören und den Gang seiner Ideen wieder zu erkennen. Wenn der Mahler so weit gekommen ist, und daß er nach einigen Stunden der Ruhe seine Arbeit von neuem ansieht, und er nicht selbst von der Ähnlichkeit gerührt wird, so schmeichle er sich ja nicht, seinen Zweck erreicht zu haben. Er muß alsdann sein Portrait von neuem überarbeiten, und sich zwei oder drei Tage zur Erholung ausbitten, in welcher Zeit er es gar nicht ansieht, damit er desto sicherer überrascht wird, wenn er ins Angesicht seines Modells sieht und das verbessern kann, was zur wahren Ähnlichkeit noch fehlt. Das Talent der Ähnlichkeit kann fast nicht erworben werden, man muß dazu Anlage haben, so wie ein Sänger ein richtiges Gehör haben muß. Es giebt große Mahler, die für die Portraitmahlerei kein Talent haben.

daß dieses kein großes Übel seyn wird, und es in jedem Fall besser ist, die Ähnlichkeiten mehr schön als häßlich zu machen. Allein ich gehe noch weiter, und hoffe zu beweisen, daß, wenn man eine Person in gewissen kleinen Eigenheiten zu verschönern sucht, man blos gerecht handelt, ja man ersetzt durch dieses Mittel eine leichte Vergütigung in Ermangelung tausend anderer angenehmer und vortheilhafter Dinge, die man in dem Modell nicht hat erreichen können.

Kann man sich wohl denken, daß eine Person, die man vor sich auf einem Stuhl angenagelt hat, daß sie sich nicht frei bewegen kann, lange Zeit (besonders ein junges Frauenzimmer) alle Grazie und das ihr eigenthümliche Spiel der Physionomie, das jeder an ihr erkennt, wird beibehalten können? Was wird aus der Beweglichkeit ihrer Gesichtszüge und aus alle dem Zauber werden, den sie in der Gesellschaft mitten in einer muntern und angenehmen Unterhaltung zeigen kann? Der Ausdruck von Glück und schmeichelhafter Eitelkeit wird mit Gezwungenheit und Verdruß verwechselt, die ein jeder Mensch bei einer langen Sitzung erfährt, und hauptsächlich Frauenzimmer. Wenn man zu diesen Unannehmlichkeiten noch das Tageslicht hinzusetzt, welches den Lichtkerzen gleich zu schätzen ist, so muß man gestehen, daß man genug zu thun hat, um in der Kunst Mittel genug zu finden, dem Modell durch eine muntere Carnation zu schmeicheln, um von einer Seite das wieder zu gewinnen, was man auf der andern verliert.

Allein man bilde sich nicht ein, daß man aus allen jungen Personen eine Hebe oder eine Venus machen müsse, oder aus allen Jünglingen einen Apollo. Die Ähnlichkeit ist überhaupt in den Augen der Welt das erste Verdienst eines Portraits, das zweite, daß die Ähnlichkeit angenehm, und das dritte, daß das Portrait gut gemahlt sey.

Die Mahler classificiren ihre Urtheile nicht in einer und ebenderselben Ordnung, und man muß ihnen dieses verzeihen. Wenn die prächtigen Portraits, welche uns ein Titian, Vandyk, Rubens und viele andere berühmte Mahler hinterlassen haben, blos das Verdienst der vollkommnen Ähnlichkeit hätten, so würden wir heut zu Tage wenig daraus machen, oder, besser gesagt, ihre Arbeiten würden nicht bis auf uns gekommen seyn. Wir

wollen also den großen Liebhabern der Kunst die Freiheit verstatten, die Schönheit der Arbeit allem übrigen vorzuziehen; wir wollen aber auch zugleich für die lebenden Personen billigen, daß die Mehrzahl das Verdienst einer angenehmen Ähnlichkeit obenan setze.

Es ist wahr, daß ein schlechtes Gemählde sehr selten, ja fast niemals, eine wohlgefällige Ähnlichkeit darbietet, denn es erfordert viel Geschicklichkeit und kein gewöhnliches Talent, um viel Ähnlichkeit beizubehalten, indem man einem Portrait zu schmeicheln sucht. Nur mit strenger Prüfung und einer sehr geübten Hand kann man sich in dieser Art einen guten Erfolg versprechen. Glücklich sind diejenigen, welche diesen Punkt erreicht haben! Durch Ausdauer, Eifer und anhaltendes Studiren kann man allemal dahin gelangen, wenn man auch noch so wenig natürliche Anlagen dazu hat. Junge Anfänger müssen also bei den Schwierigkeiten, die sie zu überwinden haben, nicht den Muth verlieren; eine lange Laufbahn öffnet sich vor ihnen, sie sind jung und haben Zeit sie zu durchlaufen, und wenn sie standhaft sind und sich nicht von dem rechten Wege entfernen, so können sie hoffen noch Kränze zu erlangen, ehe sie das äußerste Ende erreichen, an welchem sie sich ihrer Siege noch erfreuen können.

Folgende Bemerkungen aus meiner eigenen Erfahrung glaube ich denjenigen mittheilen zu können, welche sich der Portraitmahlerei widmen.

Vor allen Dingen mache man sich mit der Zeichnenkunst genau bekannt, und nehme nicht eher die Palette zur Hand, bis man einen Umriß und das dazu gehörige schnell, geistreich und vollkommen richtig machen kann. Auch setze ich voraus, daß man in der Theorie der Schatten kein Fremdling ist, und daß man lange Zeit nach Gyps und nach der Natur gezeichnet hat, entweder auf weißem Papier, oder auf gefärbtem Papier mit weißer Kreide erhöhet, um die Wirkung besser zu erkennen.

Hierauf mahle man einige Köpfe, Ärme, Hände und Brust nach erhabenen Arbeiten, dies wird uns zur Behandlung der Farbe vorbereiten, ohne daß man sich mit einer Menge farbiger Tinten, wie man sie in der lebenden Natur sieht, zu sehr beschäftigt. Nach dieser Übung copire man ein oder zwei

Gemählde, die besten, die man haben kann, und wähle einen männlichen Kopf von mittlerm Alter, der gut charakterisirt ist, sowohl in Ansehung der Züge als des Tons der Farbe. Ich will damit nicht sagen, daß das Colorit des Gemähldes von zu starkem braunen Ton, zu blaß oder zu roth seyn müsse, sondern ein Colorit einer Person von guter Constitution, damit die verschiedenen Tinten weniger unbestimmt und einförmig sind, wie in gewissen Fällen, wenn z. B. die Carnation zu blaß, zu roth, oder überall gleichmäßig, wie von der Sonne verbrannt ist.

Hierauf unternehme man ein Portrait nach der Natur, und wähle zum ersten Mal ein Individuum zum Modell, das ein solches Colorit hat, wie das Gemählde, wovon ich eben geredet, aber nicht die Gestalt eines Kindes, noch einer sehr alten oder jungen Person, denn dieser Versuch würde zu schwer seyn. Die Kinder sitzen nicht gut, und haben keine ausgezeichneten Gesichtszüge; alte Leute haben zu viel Einzelheiten, und junge Personen zu viel zarte Tinten und Züge. Ein Mensch von reifem Alter scheint weniger schwer, und es ist wahrscheinlich, daß er besser sitzen wird *), als jede andere Person, die zu flüchtig, zu lebhaft oder zu schwach ist ꝛc. Ein Modell, das nicht gut sitzt, stört den Künstler in der Mahlerei, und dieser im Gegentheil quält das bereitwillige Modell durch seine kleinlichen Forderungen.

Um eine oder die andere dieser Unbequemlichkeiten zu vermeiden oder zu vermindern, so stelle man, wenn es sich thun läßt, eine heitere und liebenswürdige Person, die zu gleicher Zeit mit dem Modell vertraut ist, hinter den Stuhl des Mahlers und in der nämlichen Richtung. Dadurch entsteht eine Unterhaltung durch kleine Urtheile und freundschaftliche Unterhaltung, welche den Geist des Modells beschäftigen. Sein Blick wird zwar bisweilen etwas seitwärts gerichtet seyn, besonders wenn sich der Mahler im Anfang hat ansehen lassen; allein wenn

*) Gut oder schlecht sitzen, heißt, die Stellung und Lage, welche der Mahler gewählt hat, mehr oder weniger lange Zeit aushalten. Man sagt, eine Person sitzt nicht gut, wenn sie während einer Sitzung von zwei oder drei Stunden ihre Gesichtszüge und den gewöhnlichen Ausdruck verändert; was Ermüdung und Verdruß zu erkennen giebt. Man sagt auch, daß die Person schlecht sitzt, wenn sie sich beständig bewegt, und den Kopf nicht in der Lage beibehält, die vorgeschrieben ist.

er eben auf dieſe Partie kommt, ſo darf er nur ein Wort ſagen, daß der Blick auf ihn gerichtet ſeyn ſoll. Wenigſtens wird der Kopf in derſelben Lage bleiben, einige Bewegungen ausgenommen, und dieſes iſt ſchon von großer Wichtigkeit, beſonders um den Umriß des Ganzen zu machen. Anders würde es ſeyn, wenn dieſe Perſon ihren Platz zur Seite nähme, oder ſehr verändere. Denn es iſt eine natürliche Bewegung bei Jedermann, daß man den Kopf auf die Seite der Perſon wendet, mit welcher man ſpricht, oder mit welcher man ſprechen will. Daraus würde eine beſtändige Unordnung entſtehen, die für den Mahler ſehr nachtheilig iſt, beſonders durch abwechſelnde Bewegungen der Augen, des Mundes ꝛc. Auf der andern Seite, wenn die Perſon nicht hinter den Mahler geſtellt iſt, wie ich angerathen habe, ſo wird allezeit ein gezwungenes Weſen, beſonders im Anblick, daraus entſtehen, ſelbſt alsdann, wenn die Perſon, welche ſich mahlen läßt, ſo viel über ſich vermag, die Geſellſchaft zu unterhalten, ohne ihren Blick abzuwenden, oder ihre allgemeine Stellung zu verändern. Vergebens wird ſie den Mahler beſtändig anſehen wollen, denn ſie ſcheint nicht ihren Blick auf ihn feſt zu halten, und dieſes giebt dem Blick etwas Umherſchweifendes, das allen Ausdruck verändert. Dieſe Wirkung wird häufig bei zerſtreuten und zu ſehr beſchäftigten Perſonen wahrgenommen. Man bemerkt es leicht, daß ſie uns anſehen, ohne uns zu ſehen. Es iſt gewiß, daß dieſer nichts bedeutende Blick dem eigenthümlichen Ausdruck der Figur ſchadet, mithin auch einer geiſtreichen und angenehmen Ähnlichkeit.

Wollte man bei einer langen Sitzung (die immer dem Modell lang genug ſcheint) zu dem gewöhnlichen Mittel ſeine Zuflucht nehmen, welches darin beſteht, daß man den dritten Theil der Zeit durch Lectüre ſich zu vertreiben ſucht, ſo wird man dieſen Zweck nur zum Theil erreichen.

Von dieſem Hülfsmittel muß man blos Gebrauch machen, wenn man Partieen mahlt, die zum Ausdruck nichts beitragen, als Ohren, Hals, Bruſt, Schultern, Haare, und überhaupt alle Nebendinge; allein in Betreff des Geſichts kann ich nicht dazu rathen, und zwar aus folgender Urſach. Es iſt gewiß, daß eine intereſſante Lectüre das Modell angenehm zerſtreuet, allein wenn dieſe Lectüre nicht von leichter Art, ſehr geiſtreich, und

zugleich sehr heiter ist, und die Person, die sich damit befaßt, nicht recht gut vorliest, wie dieses selten der Fall ist, so wird man wenig dabei gewinnen. In der That, das Modell wird weniger beweglich, aber sein Ausdruck stumm seyn; die Person, welche hört, empfängt zwar innerlich die verschiedenen Eindrücke, welche die Lectüre in ihrem Geist hervorbringt; aber sie sind nur wenig in der Physiognomie sichtbar, die Züge erhalten sich leidend, weil sie nichts auszudrücken und nichts aus der Seele der Person selbst mitzutheilen haben, und das Modell wird, außer einem vorübergehenden Lächeln, weiter nichts als eine nachdenkende und gesammelte Physiognomie darbieten, die meistentheils sich zur Traurigkeit neiget, oder wenigstens zur Betrachtung: ein Ausdruck, der nur bei einer kleinen Anzahl Personen gewöhnlich ist.

Nach dem, was wir eben jetzt vorgetragen haben, ist es nicht nöthig, daß wir uns über die Unbequemlichkeiten beschweren, die bei dem Mahlen einer lesenden Person Statt finden. Soll diese Stellung natürlich erscheinen, so muß der Kopf sowohl als der Körper gegen das Buch mehr oder weniger geneigt seyn: dies benimmt dem Mahler nicht allein den Anblick, in welchem der größte Theil der Ähnlichkeit und des Ausdrucks liegt, und noch weit mehr, die wahre Proportion der Gesichtszüge durch die Verkürzung, welche diese Stellung hervorbringt. In der That, der Kopf wird vorwärts geneigt, wodurch viel mehr von dem obern Theile des Kopfs zu sehen ist; die Nase wird viel länger erscheinen, im Vergleich mit dem untern Theile des Gesichts, das zum Theil durch das Ende der Nase bedeckt wird, und das Kinn wird dergestalt zurückweichend und in der Verkürzung gesehen, daß nur ein großes Talent und Glück dazu erforderlich ist, wenn Jedermann gleich stark von dieser Ähnlichkeit gerührt werden soll, so getreu sie auch seyn mag. Es ist wahr, gewisse Arten von Stellungen haben etwas sehr pittoreskes, sowohl für den allgemeinen Effect, als für alles übrige; allein man darf sich nicht daran wagen, als bei Portraits in Profil *), weil dieses die Verkürzungen vermeidet, auch bei Fami-

*) Wenig Menschen begnügen sich mit einem Portrait in Profil. Es liefert keine hinlängliche Darstellung der Züge und des Ausdrucks der

liengemählden, in welchen viele Personen vorkommen, deren Stellungen so viel als möglich abwechselnd seyn müssen, in sofern sie nicht die Grenzen des Schicklichen und die Natur des Gegenstandes überschreiten. Von den Genre-Gemählden will ich nicht reden, in welchen man jeder Figur die Stellung, die Haltung und Beschäftigung geben kann, die man für nöthig erachtet, um den besten Effect für das allgemeine Ganze hervorzubringen, weil es hierbei nicht auf Ähnlichkeit ankommt. Man kann und muß sogar Figuren in allen wahrscheinlichen Stellungen darstellen, einige von vorn, andere im Profil, im halben Profil, rückwärts, andere vorwärts gebogen u. s. w. Eine Partie dieser Figuren kann man mit Bestimmtheit und im lebhaftesten Lichte aufstellen, andere halb im Schatten, oder ganz und gar im Schatten u. s. w. Allein diese Wirkungen des Helldunkeln müssen allezeit durch die Localitäten des Hintergrundes des Gemähldes motivirt seyn, so wie durch die verschiedenen Gegenstände, die sich darauf befinden. Denn es würde widersinnig seyn, Schlagschatten da anzubringen, ohne daß man den Gegenstand sieht, der ihn verursacht, oder wenigstens muß man ihn aus der Anordnung des Locale vernünftigerweise annehmen können.

Bis jetzt habe ich blos von den Hülfsmitteln geredet, deren sich ein Anfänger bedienen kann, um sich die Schwierigkeiten bei seinen ersten Versuchen zu erleichtern; allein das beste Mittel, das ich ihm empfehlen kann, um den ganzen Ausdruck seines Modells auf sich allein zu lenken, ist, bei Zeiten alle Kräfte anzuwenden, um sich während der Arbeit mit der Person, die man mahlt, zu unterhalten. Durch Übung wird er sich in diesem Punkt eine Leichtigkeit verschaffen, und er wird niemals mit mehr Erfolg und Eifer arbeiten, als wenn es ihm gelingt, die Unterhaltung abzuwechseln und fortzusetzen. Die ganze Kunst besteht darin, die Gegenstände des Gesprächs wohl zu wählen, und besonders dasjenige hervorzusuchen, das mit dem Charakter und dem Geschmack seines Modells übereinstimmt,

---

Person; noch weniger genügt es, wenn die Augen auf ein Buch geheftet sind. Diese Stellung ist blos bei Personen gut zu gebrauchen, welche schielen und auf einem Auge blind sind, oder auch, um einen Kopf leicht weg zu machen.

nach dessen Stande, Range, Alter, Lande, und der Art seiner Bildung.

Man versucht nachher ein wenig und erwähnt verschiedene Gegenstände, bis man einen solchen findet, welcher das Modell hinlänglich interessirt und es auffordert selbst davon zu sprechen. Wenn die Person zu furchtsam, oder wohl gar beschränkt ist, so nimmt man seine Zuflucht zu einer dritten geistreichen Person, welcher sie zugethan ist, und man ladet sie ein, die Unterhaltung nicht abzubrechen. Diese Gespräche dienen alsdann zu mehrerer Annäherung und vertrauter Bekanntschaft mit dem Modell, und es entsteht daraus mehr Zutrauen und weniger Gezwungenheit in den Sitzungen. Allein der größte Vortheil liegt in dem Ausdruck des Lebens, welchen das Modell darbietet, indem es mit uns spricht und uns ohne Zwang, und fast ohne daran zu denken, ansieht. Während der Zeit studirt man das natürliche Spiel seiner Physiognomie und der Muskeln, die man besonders kenntlich machen muß; man erinnert sich derselben von Zeit zu Zeit, um sie mehr oder weniger auszudrücken, selbst alsdann, wenn sie in dem Augenblick, in welchem man diese Partieen mahlt, nicht genau mehr dasselbe Ansehen haben sollten. Wenn man nicht ein wenig aus dem Gedächtniß mahlte, so würde man selten dahin kommen, einem Portrait Leben und Seele zu geben; man würde Gefahr laufen, das eine Auge bald heiter und das andere traurig, bald einen Muskel angeschwollen und auf einer Seite des Gesichts erhaben, hingegen den auf der andern Seite correspondirenden Muskel schlaff und abgespannt zu machen. Ich behaupte nicht, daß man schlechterdings aus dem Gedächtniß mahlen soll und ohne die Person vor sich zu haben; allein anstatt zu seinem Modell zu sagen: man lache, dies ist zu viel, noch einmal, nicht so viel, so ist es recht u. s. w. (wodurch niemals der wahre Ausdruck hervorgebracht wird); so muß man in diesen Fällen entweder aus dem Gedächtniß mahlen, oder wenigstens den Augenblick abwarten (indem man sich mit einer andern Sache beschäftigt), in welchem uns die Person die Art des Ausdrucks, die man haben will, wieder giebt, und die sich in Übereinstimmung und Harmonie mit den Partieen befindet, die man schon angedeutet und vollendet hat.

Ein Wort über die Portraits mit abgewandtem Blick.

Man nennt Portraits mit abgewandtem Blick (à regard perdu) solche, in welchen das Modell den Mahler nicht ansieht, sondern irgend einen andern Gegenstand, welcher sich in dem Gemählde befindet, auch wenn er nicht darauf seyn sollte, und man annehmen kann, daß er sich außer dem Rahmen befinde. Man schätzt diese Stellung sehr, und wenn sie auch nicht die Ähnlichkeit sehr erleichtert, so ist sie doch wenigstens sehr mahlerisch. Künstler, denen man ganz freie Wahl läßt, eine Stellung anzunehmen, die ihnen gefällig ist, wählen sie sehr gern, weil sie in der Composition verschiedene Vortheile darbieten, wodurch diese Art Portraits weniger gemein sind, als die meisten von denen, deren Augen Jedermann ansehen; und dieses findet allezeit Statt, wenn sich der Mahler von seinem Modell ansehen läßt.

Eine Figur, die uns beständig starr ansieht, ohne uns etwas zu sagen, erweckt in der Länge bei dem Zuschauer die Idee einer augenblicklichen Versteinerung, die sich mit einer Art von Widerwillen endigt, und wovon man seinen Blick abwendet.

Bei einem Portrait mit abgewandtem Blick verhält es sich anders. Da das Individuum das Ansehn hat, als beschäftige es sich mit einem mehr oder weniger interessanten Gegenstande für sich, so fühlen wir nicht dieselbe Ungeduld, wenn wir sehen, daß es starr auf das hinblickt, das wir selbst nicht sehen, und wir vermuthen irgend ein Motiv, das seinen Blick festhält.

Wenn aber diese Art Portraits für das Publicum überhaupt diesen Vortheil haben, so ist es doch damit ganz anders für Verwandte und Freunde der dargestellten Person. Diese wünschen fast alle, daß das Portrait sie ansehen soll; ihrer Zuneigung wird dadurch mehr genügt, und wenn man ihnen nicht den Blick dieses geliebten Gegenstandes gäbe, so würden sie auf ihrer Seite eine Art von Ungeduld und Unzufriedenheit empfinden. Da sie im Anschauen einer Person, die ihnen lieb ist, nicht ermüdet werden, so verlangen sie auch, daß diese Person den Anschein habe, sich mit ihnen zu beschäftigen, und ihre Blicke nicht abwende. Man befrage daher die Verwandten

und Freunde des Modells wegen der Wahl des Blicks, ehe man die Stellung fest annimmt, und bedenke, daß man mehr zu ihrer Zufriedenheit, als zu der unsrigen arbeitet.

Wenn man ein Familienportrait zu mahlen hat, worauf zwei bis sechs und mehrere Personen vorkommen, so ist es eine andere Sache. In diesem Fall muß dem Künstler schlechterdings die Freiheit gelassen werden, den Blick der verschiedenen Figuren abzuwechseln, sonst entsteht eine widrige und lächerliche Composition. Der Einsicht des Künstlers bleibt es überlassen, so, daß man ein wahrscheinliches Motiv für diese verschiedenen Blicke annehmen kann. Es wird uns nicht schwer zu unterscheiden seyn, für welche Figuren der abgewendete Blick, oder der Blick in das Gesicht des Mahlers passend ist.

In dergleichen Composition sind Vater und Mutter die wichtigsten Personen, und da nach dem Lauf der Dinge diese eben diejenigen sind, welche ihren Kindern entrissen werden, so ist es natürlich, daß eben diese Kinder an den väterlichen Anblick, wenn diese Verwandten nicht mehr sind, sich müssen ergötzen können. Jedoch muß man dieses nicht als eine unabänderliche Regel annehmen; es giebt tausend Rücksichten, die man nicht voraussehen kann, und die man von dem Geschmack und der Einsicht des Mahlers muß beurtheilen lassen, ohne jedoch den ausdrücklichen Willen der Verwandten dabei zu vergessen. Ich will blos ein Beispiel anführen. Eine Mutter, welche ein kleines Kind in ihrem Schooße hält, muß alle mütterliche Sorgfalt für dieses Kind ausdrücken, und wenn die gewählte Stellung es nicht erlaubt, daß beide Figuren den Zuschauer ansehen, so ist es natürlich, daß die Mutter einen wohlwollenden Blick auf ihr Kind wendet, denn das Kind läßt sich durch die geringste Kleinigkeit zerstreuen, und kann den Zuschauer ansehen. Es würde hingegen lächerlich seyn, die Mutter, mit andern Dingen beschäftigt, zu mahlen, während sie das Kind hält, das sie anblickt, und ernstlich zu erkennen giebt, daß man sich mit ihm beschäftige *).

*) Es ist zu erwarten, und geschieht täglich, daß Verwandte und alle Personen, welche ein Individuum, das man portraitirt, sehr genau kennen, in Ansehung der Ähnlichkeit am schwersten zu befriedigen sind, weil sie, da sie täglich mit demselben leben, alle Arten des Ausdrucks

Aus eben dem Grunde, nach welchem der Mahler selbst mit dem Modell, das ihn ansehen soll, ein Gespräch einleiten muß, eben so muß auch ein Dritter mit der Person sich unterhalten, die mit abgewandtem Blick gemahlt werden soll.

Die Stellung eines Portraits als Brustbild (en buste), oder auch als ganze Figur, muß allezeit einfach, leicht und natürlich seyn. Es ist besser, die Personen in Ruhe darzustellen, und nicht in der Lage einer Beschäftigung oder einer Arbeit, die eine anhaltende Bewegung der Arme und des Körpers erfordert. Eine gezwungene Unbeweglichkeit einer gemahlten Figur contrastirt sehr unangenehm mit der Bewegung, die man ihr beigelegt hat. Nimmt man an, eine Person soll wirklich mit einer Arbeit beschäftigt seyn, welche ihren Stand oder ihr Gewerbe andeutet, so verfahre man so, daß es den Anschein hat, sie habe aufgehört, um nachzudenken, um auszuruhen und mit Jemandem zu sprechen u. s. w., mithin läßt man das Werkzeug und die Instrumente sehen, die in einer Wissenschaft, Kunst und Handwerk gebraucht werden. Allein ich wiederhole es, die Person muß in dem wirklichen Augenblick als ruhend angesehen werden können, sonst läuft man Gefahr, die Ungeduld der Zuschauer zu reizen.

Anders verhält es sich mit historischen Compositionen oder Gesellschaftsgemählden. Der Grund davon ist sehr leicht; blos durch den Ausdruck der Personen (Ausdruck, welcher eben so gut in den Bewegungen ihrer Glieder, als in der Andeutung ihrer Züge liegt) kann man ihre Handlung und Leidenschaften charakterisiren. Bei dieser Art von Pantomime muß der Zuschauer den Gegenstand und die Scene, die man darzustellen gesucht, wohl verstehen und wieder erkennen.

---

und Stimmung im Detail kennen, so, daß sie sich mit einer allgemeinen Ähnlichkeit nicht begnügen. Hingegen Menschen, welche nicht so vertrauten Umgang mit dem Modell haben, bemerken blos sein Benehmen in Gesellschaft und seinen allgemeinen Charakter des Ausdrucks, sind viel leichter zu befriedigen, und bleiben gewöhnlich bei der äußersten Ähnlichkeit stehen. Man hört öfters im gemeinen Leben sagen: ich habe diese Person da nur ein oder zwei Mal gesehen, und doch erkenne ich sie sogleich in ihrem Portrait. Dies ist keinesweges ein Beweis von einer vollkommenen Ähnlichkeit, sondern die vertrautesten Freunde müssen vollkommen damit zufrieden seyn; allein dies findet selten Statt, denn man kann in einen eben und denselben Kopf nicht mehrere Arten des Ausdrucks zugleich mahlen.

Nach dieser Abschweifung, die mir nützlich zu seyn schien, und die ich leicht noch weiter ausdehnen könnte, komme ich auf den Hauptgegenstand zurück, und empfehle von neuem den Fehler zu vermeiden, bei Beendigung der Carnation sich nicht in kleinliche und unbedeutende Details einzulassen, und eben so wenig diejenigen zu stark anzudeuten, die mit einer breiten und weichen Manier, ohne alle Trockenheit behandelt werden müssen. Dies kann man bei Kunstfreunden und Anfängern nicht oft genug wiederholen. Sie halten alle ihre Arbeiten für desto vollkommner, je mehr sie eine Menge fast mikroskopischer Details darin anbringen, wie diejenigen, welche Gegenstände der Naturgeschichte mahlen; allein sie irren sich. Ich gestehe es, daß ich selbst einige Jahre in diesem Irrthum gewesen, von welchem ich zurückgekommen bin, da mich die Erfahrung gelehrt, daß ich bei allen Bemühungen in dieser Rücksicht, anstatt der Wahrscheinlichkeit der Natur näher zu kommen, mich allezeit mehr davon entfernt habe. Dieses also bedarf, wie ich glaube, noch einiger Erläuterung.

Welchen Zweck beabsichtigt man in der Kunst der Mahlerei? Ist es etwa die sklavische Nachahmung der Gegenstände, wie sie wirklich sind, oder ist es blos ihr Anschein, wie wir sie aus einer gewissen Entfernung sehen? Ich denke, daß, da man Gemählde von mittlerer Größe nicht mit der Lupe untersucht, und da man, um sie zu beurtheilen und sich an denselben zu vergnügen, sich in eine Entfernung stellt, aus welcher der Mahler ungefähr sein Modell betrachtet hat, man nur die großen Massen und auffallenden Details berücksichtigen muß, die ohne Anstrengung aus der Entfernung, in welcher man sich befindet, gesehen werden können. Noch mehr, es giebt tausend kleine Dinge, welche das forschende Auge in dem Modell durch Anstrengung des Gesichts entdeckt, worauf es aber nicht würde Acht gehabt haben, wenn es die Person nur im Allgemeinen, und gleichsam nur in einer Gesellschaft gesehen hätte. Dies letztere ist der wahre Anblick, mit welchem man die Natur nachahmen muß. Was sieht man denn an dem thierischen Körper, wenn man ihn nicht von Seiten seines Ganges und seiner allgemeinen Form betrachtet? Sieht man etwa jedes Haar seines Mantels oder seines Felles? Wenn man eine Wiese be-

trachtet, die unsere Blicke bezaubert: geschieht dieses etwa, weil wir alle Halme der Gräser, die ihren Raum bedecken, deutlich sehen? Wenn wir einen schönen Baum bewundern: zählt man zugleich alle Blätter desselben? Gewiß nicht, eben so wenig, als wenn man die Haare einer Kuh, eines Pferdes, eines Schafes u. s. w. zählen wollte. Also nur die Masse, den Anschein davon muß man mahlen, ohne sich in unbedeutende Details zu verlieren. Wenn man eine Person mahlt: sieht man wohl deutlich alle Fibern im Ringe des Auges (Iris)? Kann man jedes Haar der Augenlieder, der Augenbraunen, der Haare unterscheiden? Unterscheidet man genau alle Unebenheiten und Pori der Haut? Wenn man von alle dem in der Entfernung, in welcher man sich befindet, nichts sieht, warum will man das machen, was man nicht sehen kann? Um getreu und wahr in der Nachahmung zu seyn, wird man falsch. Wobei könnte man sich nicht aufhalten? Es würde dasselbe seyn, wenn man alle Einbiegungen und selbst die Nerven von jedem Blatt eines Baumes mahlen und wohl gar noch die kleinsten Insekten darauf hinzufügen wollte, weil man weiß, daß alle diese Kleinigkeiten vorhanden sind? Mithin verfällt man in das Abgeschmackte, wenn man das Unmögliche und Unsichtbare machen will. Wir wollen uns also bei der Nachahmung auf den allgemeinen Anschein der Gegenstände beschränken, und wenn wir ihnen ihren wahren Umriß, ihre wahre Farbe und die magische Wirkung des Lichts und Schattens ertheilen, so haben wir den Zweck der Mahlerei erreicht.

Wenn man mir den Einwurf macht, daß einige berühmte Mahler, und unter andern Denner aus Hamburg, Werke geliefert haben, die in Ansehung der Wahrheit der kleinsten Details mit der Natur selbst wetteifern, und daß ihre Werke, die überhaupt zu sehr hohen Preisen gestiegen sind, in den ersten Gallerieen von Europa einen Platz erhalten haben, und von allen Gemähldesammlern gesucht werden; so antworte ich, daß dieses bis auf einen gewissen Punkt wahr ist, allein daß diese Gemählde, in welchen sich gewiß viele bewundernswürdige Dinge befinden, dennoch nicht diejenigen sind, welche von wahren Kennern am höchsten geschätzt werden; sie werden blos wegen ihrer Seltenheit aufgesucht, und weil es gewöhnlich ist,

daß man in einer ansehnlichen Sammlung, der Vollständigkeit wegen, ein Gemählde dieser Art haben muß: überdies bezahlt man sie sehr theuer, weil der Mahler nur eine kleine Anzahl derselben hat verfertigen können, in Betracht des schrecklichen Zeitaufwandes auf einen bloßen Kopf in natürlicher Größe.

Gerhard Dow war in seinen Arbeiten auch sehr ausgeführt; allein ich ziehe ihn allen übrigen vor. Übrigens muß man gerecht seyn: wenn das Verdienst des Denner blos in der unbegreiflichen Vollendung bestanden hätte, die man nur mit einer starken Lupe beurtheilen kann, so würde sein Ruhm nicht sehr groß seyn; allein man muß gestehen, daß seine allgemeine Farbe zu gleicher Zeit von großer Wahrheit ist, und daß eben diese Köpfe, welche die Probe der Lupe aushalten, mit welcher man alle Pori der Haut und die geringsten mikroskopischen Details entdeckt, dessen ungeachtet für den allgemeinen Effect so gut behandelt sind, daß sie noch viel Vergnügen machen, wenn man sie aus der Entfernung ansieht, aus welcher man andere Gemählde betrachtet.

Nach allem diesem sollte es scheinen, daß kein anderer Meister dem Denner vorgezogen werden kann, und doch ist dem nicht so. Es beweist nichts mehr, als daß in dem letztern Jahrhundert ein Mann gelebt hat von einem besondern Talent für diese sehr ausgeführte Art Mahlerei, mit einem vortrefflichen Gesicht begabt, und besonders mit einer Geduld, fast möchte ich sagen mit einem unglaublichen Phlegma, um sich Jahre lang über einem bloßen Kopf zu bücken, und daß seine Gemählde, wenn alles geschehen ist, viel weniger Leben haben, und aufgeklärten Liebhabern weniger Vergnügen machen, als gewisse Arbeiten, die durch die fertigen und geschickten Hände eines Vandyk, Rubens, Titian, van der-Helst, und vielen andern verstorbenen Künstlern, ohne die lebenden mit zu rechnen, in einigen Tagen verfertigt sind. Wenn man die schönsten Gemählde eines Denner sieht, so kann man sich nicht enthalten, ihnen den Tribut der Verwunderung zu zollen; allein man bleibt kalt, und man sagt nicht zu sich selbst, wie bei dem Anblick einiger anderer Meisterwerke: so möchte ich mahlen können, und sollte es mir 10 Jahre meines Lebens kosten!

Also diese großen Meister, welche man allen Kennern und selbst einer großen Anzahl derjenigen, die blos durch ihren guten Geschmack geleitet sind, werden weit über den Denner erhoben, weil sie sich blos an den allgemeinen Anschein gehalten haben, ohne in weitere Details einzudringen, als in so fern es nöthig ist, den möglichsten Effect hervorzubringen. Diese muß man sich zum Muster wählen, die das göttliche Feuer in uns entzünden werden, das sie beseelte.

Um jetzt auf das Colorit wieder zurückzukommen, so muß man bei der Uebermahlung eines Kopfs sorgfältig vermeiden, in starken und tiefen Schatten aschfarbige und undurchsichtige Tinten anzubringen, sondern vielmehr die Schatten in einem warmen und durchsichtigen Ton halten, bisweilen sogar ein wenig lackartig oder blutfarbig, je nachdem die Art der Carnation ist, welche man nachahmen will. Allein man übertreibe nichts, sonst läuft man Gefahr geschundenes Fleisch zu machen; man vergesse nie, daß man dasjenige Fleisch mahlt, das nur vom Tageslicht nicht beleuchtet wird; hiezu muß man die Modification hinzufügen, welche von den mehr oder weniger sichtbaren Wiederscheinen entstehen, die entweder von gewissen andern hellen Partieen des Fleisches zurückprallen, oder von den Kleidungen, oder von jedem andern Gegenstande, der mehr oder weniger nahe ist. Die blutfarbigen und lackartigen Tuschen finden blos da Statt, wo das Licht knorplichte Theile erleuchtet, wie z. B. in den Nasenlöchern und bei dem Knorpel welcher sie trennt, in den Ohren, am Ende der Finger, deren Haut schön, fein und durchsichtig ist; endlich in mehrern andern Partieen, wo diese blutfarbigen Wirkungen zwar weniger bemerkbar sind, aber doch bisweilen sichtbar werden, je nachdem das Modell erleuchtet wird.

Mit bläulichen, gräulichen und violetten Halbtinten, die man für nöthig erachtet, sey man sehr sparsam. Die Anfänger übertreiben es allezeit hierin; dies ist um so mehr zu befürchten, weil alle Tinten, unter welche Schwarz und Blau kommt, selbst bei dem Ultramarinblau, allezeit um ein Drittel nachdunkeln, dergestalt, daß diese feinen und zarten Töne, die man

Morbidezza *) nennt, die, wenn sie mit Kunst und Sparsamkeit gehörig angebracht sind, die Carnation ganz rein, frisch und zugleich weich darstellen, da sie im Gegegentheil ein schwarzblaues und Cadaver-ähnliches Ansehen geben, wenn man sie nicht mit Sparsamkeit gebraucht.

Aus diesem Grunde empfehle ich besonders bei den Untermahlungen, entweder sehr wenig oder gar keinen Gebrauch davon zu machen, und bis zur Vollendung der Carnation aufzubewahren, indem man das Untere benutzt, so wie ich es oben erklärt habe **); man beobachte noch dieses, daß überall, wo die Haut auf dem Knochen gespannt ist, wie auf der Stirn, auf den Backenknochen u. s. w., die Lichter eine mehr gelbliche Tinte annehmen als anderwärts, ob sie gleich allezeit weiß und frisch sind.

Man strebe nicht darnach, das Incarnat, welches die Wangen zu einförmig colorirt, auszubreiten, vielmehr bemühe man sich, die kleinen rosenfarbigen und bisweilen sehr lebhaften Ungleichheiten getreu nachzuahmen, indem sie der Haut viel Durchsichtigkeit mittheilen, und verhindern, daß die Wangen nicht wie geschminkt aussehen. Man studire auch mit Aufmerksamkeit das unmerkliche Licht, nahe am Kinn, wenn ein leichtes Lächeln diese Partie ein wenig hebt und anschwellt, sonst würde dieselbe ganz platt erscheinen, gar kein Relief haben, und dem Gesicht eine blos künstlich rothe Wange darstellen, ohne das geringste Kennzeichen von einer schönen atlaß- und sammtartigen Haut ***).

Den Umriß des Gesichts nach irgend einer schwindenden und abgewendeten Partie sondere man niemals ab mit einer harten, trocknen und schneidenden Manier, sondern man verschmelze sie sanft und weich, ohne sich dabei von der Form im Grunde,

*) Morbidezza ist ein italienischer Ausdruck. Das Fleisch eines jungen, weißen und muntern Frauenzimmers und das eines schönen Kindes hat viel Weichheit (morbidezza). Es scheint dem Auge, daß sie weich und wie Sammt anzufühlen sind.

**) Man sehe das nach, was ich in Absicht der bläulichen Tinten u. s. w. gesagt habe S. 246.

***) Als ein gegebenes Beispiel sehe man S. 195, wie man arbeiten muß, um alle Tinten einer blühenden Wange nach und nach allmählig abzustufen.

am Halse, oder an einer andern Partie zu entfernen, in deren Grenzen sie sich verlieren: dies wird ihnen Rundung verschaffen, und sie werden nicht das Ansehn erhalten, als wenn der Abschnitt auf den Grund angeleimt wäre. In dieser Rücksicht müssen die zurückweichenden Halbtinten schon geschickt genug abgestuft seyn, damit es zwischen den beiden Absonderungen, es mag nun ein Grund, eine Carnation, eine Draperie oder irgend ein anderer Gegenstand seyn, keinen grellen Farben-Absatz giebt. Ohne dies erreicht man seinen Zweck nicht, und man würde seine Carnation an den Grenzen schleimig und schielend machen, ohne daß sie dadurch mehr Zurückweichung erhielten.

Überhaupt, der Hals eines Frauenzimmers, wenn er auch von Natur sehr weiß ist, darf doch niemals so glänzend und hell seyn, als die helleſten Partieen im Kopfe, weil, da diese Partie gemeiniglich in einer senkrechten Lage ist, das Licht darüber hin gleitet, ohne so lange darauf zu verweilen, als in den Formen, die vorwärts geneigt und hervorspringend sind; überdies ist die Stelle, welche den Hals einnimmt, im Vergleich mit dem Kopfe, von dem Mahler weiter entfernt, als dieser, mithin ist sie schon einer leichten obgleich fast unmerklichen Abstufung unterworfen.

Indessen muß der Hals, wenn er bei dem Modell eine weiße und schöne Fleischtinte hat, in der Nachahmung eben so rein erscheinen. Also nicht durch röthliche, gelbliche oder bräunliche Tinten darf man das allzu starke Weiß desselben abstufen, sondern durch leichte bläuliche, grünliche, ja bisweilen selbst durch halb grau-violette Töne muß dieses geschehen. Die Wahl aller dieser Tinten wird uns die Natur an die Hand geben, und öfters werden auch verschiedene Partieen des Halses an verschiedenen Orten an einer oder der andern dieser Tinten Theil nehmen können, ja sogar bisweilen an einem gewissen Amalgama aller dieser Schattirungen auf ein Mal. Man probirt und versucht mit Sorgfalt den rechten Ton, er ist gemeiniglich so fein, daß er im Anfang fast unerreichbar zu seyn scheint.

Es ist übrigens sehr wichtig ihn richtig anzudeuten, sonst riskirt man blos eine braune und schmutzige Farbe darzustellen, und doch muß er schlechterdings gefärbt seyn, sonst würde der Hals weder auf der Vertikalfläche, noch hinter dem Gesicht kennt-

lich seyn. Es giebt einige Fälle, in welchen diese Regel nach der Stellung des Modells eine Abweichung erleidet.

Die Höhe der Schulter, da wo der Hals abfällt, nimmt an den abweichenden Grenzen eine mehr güldene Fleischfarbe an, das heißt, eine solche, die mehr oder weniger ins Röthliche fällt. Dies kommt daher, daß wir auf dieser Stelle einen sehr dicken und starken Muskel haben, den man das Trapezium *) nennt. Übrigens geschieht es fast immer, daß die dicken Muskeln diese leichte Tinte annehmen, weil die Haut viel dicker ist, als anderswo. Indessen muß dieses hier blos als eine allgemeine Andeutung betrachtet werden. Es giebt viele Frauenzimmer, deren Halsmuskeln nicht so weiß sind, als die Localtinte des Gesichts, und andere, bei welchen man eine entgegengesetzte Bemerkung machen kann. Es giebt also in dieser Hinsicht gar keine absolute Regel, und es bleibt die sicherste von allen diese, das zu mahlen, was man sieht, nirgends etwas zu übertreiben, und alle Tinten viel mehr frischer als dunkler zu halten.

In Befolgung dieses Grundsatzes muß man sorgfältig zu vermeiden suchen, daß man bei magern Personen die beiden Hauptmuskeln des Halses **) und des Schlüsselbeins (Brustbeins) ***) nicht eben so stark andeute, als man sie bisweilen sieht. Bei diesen Arten des Details ist es erlaubt, die zu trocknen und magern Formen ein wenig zu schmeicheln, ohne sich jedoch von der Art der Gestaltung der Person zu weit zu entfernen; dieses allein wird zu einer wohlgefälligen Ähnlichkeit beitragen.

---

*) Das Trapezium ist ein großer Muskel, welcher den ganzen hintern Theil des Halses einnimmt, und sich nachher über einen Theil der Schultern erstreckt, den man gemeiniglich den Nacken nennt, und das Schulterbein oder die Schulterblätter bedeckt, indem er sich rückwärts in eine Spitze endiget, genau wie ein spitzes Halstuch; daher es kommt, daß man ihm bisweilen diesen oder den Namen eines Trapezium giebt.

**) Die beiden Hauptmuskeln des Halses nennt man mastoides, die zitzenförmigen Mäuslein, die zur Bewegung des Kopfes dienen.

***) Die Schlüsselbeine sind die, die zum Theil zu den Schultern gehören, sich unter dem Halse vereinigen, und die Höhe der Brust bilden; hier vereinigen sie sich mit den Muskeln des Halses, die man mastoides nennt. Ein Anfänger muß schlechterdings die Anatomie studiren, sowohl die Myologie oder Kenntniß der Muskeln, als auch die Osteologie oder die Kenntniß der Knochen. Das Werk von Tortebat dient vortrefflich dazu.

Hierauf nehme man die reinsten und hellsten Localtinten des Fleisches, um die Brust und den Busen zu mahlen, um die Anschwellung vor dem Halse bemerkbar zu machen. Alle gebrochene Halbtinten zur Rundirung und Abstufung des Busens und der Brustfläche müssen höchst schön, rein, frisch und wenig merklich seyn, das heißt, sie müssen wenig Stärke haben, und überall sich geheimnißvoll mit den reinen Localfarben der Fleischlichter verlieren. Alle diese großen und schönen Formen lege man breit an, und halte sich nicht bei kleinen anatomischen Details auf, die die Bewegung des Athemholens bei magern Personen sichtbar und verschwindend zugleich hervorbringt. Man gebe ihnen nicht mehr Fülle des Fleisches, als sie wirklich haben; man vermeide aber das Gegentheil, und überhaupt mildere man alle trocknen, häßlichen und winkeligen Formen.

Alle diese großen Partieen mahle man mit einem freien und weichen Pinsel, man impastire sie fett, damit auf dieser stark angelegten Arbeit das Licht stehen bleibe, und durch seine Erhabenheit das Auge auf sich ziehe. Mit Befolgung eben dieses Grundsatzes muß man alle große Partieen mahlen, als die Schultern, die Ärme und alles Übrige des Körpers, wenn man eine Akademie macht, das heißt, eine nackte oder halb nackte Figur. Wenn eine Person einen schlechten Busen hat, der zu hoch oder zu niedrig ist, oder wohl gar zu nahe am Kinn, wie man gemeiniglich zu sagen pflegt, so verbessere man diese Fehler, man copire sie nicht sklavisch; auch modificire man die allgemeine Tinte, wenn sie nicht schmeichelhaft genug seyn sollte, das heißt, zu roth oder zu rothbraun ꝛc. Man verschönere ein wenig, aber mit Geschick, so, daß man nicht sagen kann, das ist der Körper, der Arm, der Hals, die Schultern oder die Brust von einer andern Person, und man noch die Leibesbeschaffenheit des Originals, obgleich bis auf einen gewissen Punkt verschönert, wieder erkennen kann; und niemand wird uns deshalb tadeln.

Ich will dasjenige, was ich über die Behandlung des Pinsels gesagt, hier nicht wiederholen, noch weniger über die Methode, die man bei den Zusammensetzungen und Versuchen der verschiedenen Tinten auf der Palette vor Anfang des Gemähldes zu befolgen hat, und mehrere andere Belehrungen, die alle auf

die Praxis hinauslaufen *); allein ich will meine Leser daran erinnern, daß man in allen Umständen den Pinsel und die Farbe in dem Sinne der Form und der Muskeln, die man mahlt, führen muß. Man sieht wohl ein, daß, wenn man, um eine Partie abzurunden, z. B. einen Busen, einen Hals, eine Schulter, einen Arm ꝛc., von oben nach unten streichen wollte, anstatt sie im Halbzirkel oder durch krumme Linien in Gestalt von Zirkeltheilen anzulegen, unsere Arbeit der Form, die man vor Augen hat, ganz zuwider seyn würde, weil die Pinselstriche mit dem darzustellenden Modell im Gegensatz seyn würden. Eben so verhält es sich bei den Gewändern, Meublen, Haaren ꝛc., mit einem Wort, bei allen Gegenständen, die man mahlt **).

Ich muß meinen Leser auf die 17te Lection verweisen. Er wird wohl thun sie wieder ganz durchzulesen, und vor Anfang eines neuen Studiums jedes Mal zur Hand zu nehmen, es sey bei der Untermahlung oder bei Beendigung derselben, gleichviel, und er wird alle die Details, die ich zur Erleichterung der ersten Versuche zergliedert habe, in frischem Andenken behalten.

Ich rechne übrigens auf den Scharfsinn meiner Leser, daß sie die Verschiedenheiten zwischen einigen Verfahren bei der Untermahlung, und denen, welche man bei der Vollendung der Untermahlung substituirt, wohl von einander zu unterscheiden verstehen; sie haben mehr Bezug auf den Gebrauch gewisser Farben, als auf die Manier, mit welcher man die Paste und die Abstufung des Colorits überhaupt behandeln muß. Indessen muß ich sagen, daß, wenn ich nicht die Absicht gehabt hätte, durch die einzelnen Erklärungen bei den Untermahlungen zweien Zwecken zugleich zu genügen, ich mich über die Feinheit und den Reichthum des Colorits nicht so sehr ausgedehnt haben würde, denn bei einer bloßen Untermahlung ist es so nöthig nicht, so viel Mühe darauf zu verwenden; es ist sogar besser und für das Gelingen des Werks weit vortheilhafter, gewisse Tinten einer

*) Man sehe in der 17ten Lect. S. 175 u. f., und die Seiten 195., 203., 251., 261 und 262.; auch die 18te und 19te Lection.

**) Insbesondere sehe man die 18te Lection S. 200 u. f., wo ausdrücklich empfohlen wird, die Farbe mit dem Pinsel allezeit nach der Form zu führen, die man nach dem Modell zu erreichen sucht.

Untermahlung zuzubereiten, nicht so, daß sie der Wahrheit des Original-Tons vollkommen gleich zu seyn scheinen, sondern daß sie in der Folge durch die übergetragenen Tinten in halber Durchsichtigkeit es werden sollen, die man bei der zweiten Übermahlung auf die Untermahlung trägt. Also sehe man z. B. in dieser Lection S. 244 u. f. die Vortheile nach, die man aus der Untermahlung ziehen kann, nämlich die Vorbereitungstinten einer Untermahlung, um dadurch in der Folge, indem man sie mit andern gemischten Tinten leicht wieder übergeht, die geheimnißvollsten und feinsten Töne zu erhalten, und zugleich die wahresten bläulichen, violetten, oder die leichten grau-grünlichen röthlichen Halbtinten ꝛc., obgleich die verschiedenen Mischungen oder Tinten, die man in der That anwendet, um diese Wirkungen hervorzubringen, weder auf der Palette, noch durch sich selbst da seyn, noch den Ton haben sollten, der durch das Übertragen und durch diese halbe Durchsichtigkeit erst entsteht.

Eben so schätzbare Vortheile hat man bei den Schatten, wenn man sie bei der Untermahlung in einem warmen, leichten und durchsichtigen Ton gemischt hat, und man sie in der Folge mit gebrochenem grünlichem Braun übergeht, je nachdem der Fall und die gehörige Abstufung der Stärke es erfordert. Dadurch vermeidet man das Körperliche und Mehlichte *).

So viel als möglich muß man sich einrichten, um einen Kopf in einem Tage zu vollenden, besonders im Sommer. Die Verbindung der Tinten würde unmöglich seyn, wenn man bis auf den folgenden Tag warten wollte; die Farbe würde alsdann zu steif seyn. Indessen da die Sache, besonders für den Anfänger, schwer, und das lang anhaltende Sitzen dem Modell beschwerlich ist, so kann man auf folgende Art verfahren.

Wenn die Jahreszeit kühl und feucht ist, so kann man den folgenden Tag bei guter Zeit die Arbeit wieder vornehmen, allein es ist in diesem Fall anzurathen, das Gemählde an einen schattigen und kühlen Ort zu stellen, als in einen Keller, und zwar so, daß es keinen Schaden leidet und nicht aufgehängt ist,

*) Siehe Seite 248., wo von diesen undurchsichtigen und mehlichten Tinten die Rede ist, und wie man sie bei der Arbeit zu vermeiden hat.

auch nicht umfallen kann, weil, wenn die Luft es beständig berührt, das Trocknen dadurch sehr befördert wird. Man kann auch das Gemählde auf den vier Ecken über ein großes Gefäß mit Wasser stellen, indem die leichte Ausdünstung dieses Wassers es frisch erhält, und man hat nichts von Staub zu fürchten. Allein dies muß in einem dunkeln und verschlossenen Keller geschehen.

Bei dieser Vorsicht kann man den folgenden Tag ohne Unbequemlichkeit seine Arbeit wieder anfangen, während der 5 oder 6 kalten Monate des Jahres; allein man darf blos nur die Partieen des Gesichts vornehmen, die man gewiß zu beendigen und zu verbinden gedenkt, denn diese Arbeit erfordert, daß der Teig der Farbe frisch genug ist.

Man darf niemals in der Mitte einer großen Partie aufhören, z. B. in einer großen Backe, besonders in dem Lichte ꝛc., sondern man muß sie an den Schläfen endigen, bis in die Höhe der Augenbraunen und bis an die Nasenwurzel. Den Teig der Farbe verdünne *) man an den Grenzen, an welchen man den folgenden Tag wieder anfangen will, und setze sehr wenig Öhl hinzu, als wolle man nur leicht damit anreiben.

Den folgenden Tag mahle man die Einfassung der Augen, ohne an den Augäpfeln oder an dem Weißen der Augen zu arbeiten, die allezeit späterhin angedeutet werden können.

Man macht die Wange und die ganze Nase hell, mit einem Wort, die ganze helle Seite des Kopfes, bis da, wo der Hals mit dem Kopfe zusammentrifft, an dem Orte, wo allezeit ein Schatten oder wenigstens eine Halbtinte ist, die eine natürliche Grenze macht, und verdünnt die Farbe an den Grenzen, wie gesagt worden.

Auf diese Art, und mit Ausnahme der höchsten Lichter und starken Schatten, welche man bis auf den folgenden Tag verspart, ohne zu einer andern Sache überzugehen, verfährt

*) Ich nenne eine Farbe verdünnen, sehr wenig davon anlegen, und blos gegen die Partieen verreiben, die man den folgenden Tag wieder vornehmen will. Man thut wohl, wenn man unter die Farbe, die man aus einander dehnen will, ein wenig Öhl hinzusetzt, damit sie nicht zu geschwind trockne. Allein dieser Zusatz von Öhl, den man mit der Spitze des Pinsels nimmt, muß kaum merklich seyn, ohne daß die Tinte davon nachdunkeln kann. Übrigens ist es bekannt, je weniger teigig und dick die Farbe ist, besonders wenn Weiß unter der Mischung ist, desto weniger schnell trocknet sie.

man mit der Stirn und seiner Umgebung, mit den Wurzeln der Haare und den kleinen herausspringenden Härchen, die sie begrenzen, mit den Augen und dem ganzen Gesicht, das man bis auf den Ursprung des Halses vollendet und verschmelzt, bis unter das Auge auf der Schattenseite, mit Inbegriff des ganzen Schattens der Nase, des ganzen Mundes, des Kinns und seiner Umgebungen *). Es bleibt noch übrig die Ohren zu machen, eine große Partie der schattigen Wange, und endlich die Augäpfel. Hieran arbeitet man den dritten Tag, und so wird das Gesicht vollendet. Wider meinen Willen vertheile ich also eine Arbeit in so viele Sitzungen, die, wenn sie gut gerathen soll, in einem Tage geendigt seyn müßte, mit Ausnahme der Augäpfel und sogar der Ohren, die man später mahlen kann, ohne einen Fleck zu machen. Indessen wenn man es nicht anders machen kann, so ist es gut zu wissen, wo man am besten aufhören darf. Dies Letztere kann auch ohne Nachtheil in allen kleinen Partieen geschehen, besonders bei denen, die im Schatten sind, weil die Farben, die man im Schatten gebraucht, nicht so leicht trocknen, da sie kein Weiß bei sich haben.

Mahlt man ein Frauenzimmer oder jede andere Person mit nacktem Hals, so muß der Hals und die Brust an dem nämlichen Tage gemahlt werden, denn man hat kein Mittel, solche lichte Partieen, die so viel Einheit erfordern, mit Erfolg mit einander zu verbinden.

Das Verdrießliche bei den vielen Sitzungen ist die Zwischenzeit zwischen der erstern und letztern, weil die Farbe der Stirn, und die, welche nachher stufenweise angelegt, mithin schon halb trocken sind, nicht mehr das Ansehen haben werden, als zu Anfang der Arbeit. Sie erscheinen eingeschlagen, das heißt, matt und weißlich, woraus eine Dissonanz entsteht, die vermögend ist, uns wegen der allgemeinen Harmonie und Richtigkeit des Tons zu verwirren. Man muß also Vorsicht anwenden. Auch ist es unangenehm, daß man mit einer und eben derselben

*) Es ist nicht ausführbar, alle Lichter der Nase zu mahlen, so wie des Mundes und des Kinns, ohne die Halbtinten und Schatten hinzuzufügen. Mithin können blos die angrenzenden und den Grund unmittelbar berührenden Schatten später übermahlt werden; aber auch dieses ist gewagt.

Palette nicht alles vollenden kann, sonst würde dies wenigstens eine Art von Bouſſole seyn, nach welcher man sich nicht verirren könnte, indem eine neue Palette der vorhergehenden niemals vollkommen ähnlich seyn kann, und dieſes kann uns zu Irrthümern verleiten, beſonders bei den erſten Verſuchen.

Arbeitet man im Sommer, ſo verdoppele man ſeine Vorſicht, indem man alles, was ich angezeigt habe, beobachtet. Ferner ſetze man nirgends Schmalte zu Miſchungen, die aus Weiß oder Neaplergelb beſtehen. Auch nehme man, wenn man ſein Gemählde bei Seite ſetzt, um es erſt den folgenden Tag zur Hand zu nehmen, jedes Mal ſehr wenig reines Öhl, und reibe damit die Grenzen der Farbe auf der Stelle, wo man ſie vereinigen will: dies muß mit einem ſteifen und doch zugleich weichen Pinſel geſchehen; nachher verbreitet man dieſes wenige Öhl mit der Spitze des Fingers, dergeſtalt, daß die Stelle ganz leicht öhlig und nicht eigentlich feucht iſt, daher erinnere ich nochmals, daß man nicht wenig genug Öhl nehmen kann. Auf eben dieſe Art verfährt man bei allen Dingen, die man wieder vornimmt und mit dem Ganzen vereinigen will, wie z. B. bei den Haaren, an dem Grunde, oder an den Gewändern ꝛc.; allein man muß es unterlaſſen bei dem lebhaften Weiß der Wäſche, auch ſogar in dem ſchönen Lichte aller der Stoffe von heller und zarter Farbe, als Meergrün, Himmelblau, Roſa, Lila, Gelb ꝛc. Was die rothen Farben betrifft, wie Zinnober, chineſiſcher Vermillon, und beſonders die Carmoiſin-Lackfarben, ſo trocknen dieſe ſo langſam, daß, wenn ſie nicht mit vielem Weiß vermiſcht ſind, man nicht nöthig hat, die Grenzen bei dem Wiedermahlen mit Öhl anzureiben, auch iſt dieſes bei dem reinen Ultramarin unnütz.

Bei allen Tinten, zu welchen Trockenfirniß kommt, iſt das Anfeuchten der Grenzen überflüſſig, weil das Trockenöhl von einem Tage zum andern hinlänglich trocknet, ſo, daß man über die Grenzen weggehen kann. Allein man muß die Tinte oder die Glaſur an den Rändern allezeit verdünnen, um die Kruſten und Erhabenheiten zu vermeiden. Alles, was ſtark mit Trockenfirniß gemahlt iſt, ſchlägt nicht ein, denn es iſt eine Art von fettem Öhl.

Ist ein Schüler so weit gekommen, daß er in einem Tage das ganze Gesicht gedeckt, (mit allen Feinheiten des Tons, und so gearbeitet, wie ich oben in der 18ten Lection S. 195. u. f. angegeben habe,) und alle Tinten mit einander verschmolzen hat, wie ich S. 266. angezeigt; so kann er es bis auf den folgenden Tag dabei bewenden lassen, da er alsdann die Augen ganz mahlen muß, nämlich die Augäpfel, und das, was ihnen am nächsten ist; hierauf, während der Teig seiner Farbe noch eine Art von Geschmeidigkeit hat, kann er die geistreichen Touchen anbringen, sowohl im Schatten, als in den hellen und lebhaften Lichtern, so wie ich S. 203. u. f. gezeigt habe.

Was die Ärme und Hände betrifft, so lasse ich mich nicht weitläuftig darauf ein. Diese Gegenstände erfordern eine vollkommne Zeichnung, und alle nur mögliche Grazie, deren sie fähig sind, sowohl in der Stellung überhaupt, die leicht, swelt*) und natürlich seyn muß, als auch in den Details der äußern Umrisse, nebst den darin befindlichen innern Formen. Man mache davon viele besondere Studien nach antikem Gyps, oder nach schönen Partieen, oder Fragmenten nach dem Leben abgeformt, und endlich nach der Natur selbst. Dann zeichne man mit bloßer schwarzer und weißer Kreide eine große Anzahl Ärme, Hälse, Hände und Füße. Hierauf mahle man einige derselben blos nach Gyps, nämlich nach dem bossirten, und endlich fange man einige in Farbe an, mit allen Tinten der lebenden Natur. Da man aber seine Einbildungskraft je ehe je lieber mit schönen Formen unterhalten muß, so wähle man gute Modelle, sowohl bei Mannspersonen als Frauenzimmern. Kann man schöne Hände und schöne Brüste mahlen, so wird es uns an andern nicht schwer fallen, wenigstens wird man das Fehlerhafte leicht ergänzen, um die Form zu veredeln.

Bei allen diesen Partieen ist die Behandlung der Farbe die nämliche, wie bei dem Kopfe; sie verlangt blos mehr Dreistigkeit in der Ausführung, und überhaupt eine noch mehr gesättigte Paste, jedoch ohne Übertreibung. Die Palette, welche man für alle Partieen außerhalb des Kopfes anstellt, muß im All-

*) swelt (svelto), ein italienischer Ausdruck, welcher den Begriff einer mit Reiz, Leichtigkeit, Freiheit und etwas schlank gezeichneten Figur giebt. Der Übersetzer.

gemeinen viel einfacher, aber von mehrerem Umfange seyn; man braucht nicht eine so große Abwechselung von Tinten, und übrigens kann man sie sich mit der Spitze des Pinsels in allen möglichen Fällen verschaffen. Die Dicke der Pinsel muß man nach dem Umfang der großen Partieen wählen, die man zu decken hat, und es ist besser in der Größe der Pinsel zu fehlen, als wenn man sie zu klein gebraucht; die Farbe muß ausgedehnt und stark ausgebreitet werden.

Um nichts zu vergessen, so empfehle ich den Anfängern die Ärme, Brüste, Hände ꝛc. mit derselben Fleischtinte des Kopfs zu mahlen, damit ihr Localton in Harmonie sey. Denn wenn man die Ärme, die Brust ꝛc. eines blonden, weißen und zarten Frauenzimmers zu dem Kopf einer Brunette mahlen, oder wenn man das Gegentheil thun wollte, so würde ein solcher Abstand, oder vielmehr die Unmöglichkeit einer solchen Vereinigung, selbst den ungeübtesten Augen zuwider seyn. Wir haben schon gesagt, daß man bei Portraits, besonders der Frauenzimmer, allzu dürre und magere, zu dicke und zu starke Formen zu vermeiden hat, oder solche, die auf eine auffallende Art fehlerhaft sind. Es hindert dieses nicht, die Art der Gestaltung einer Person bis auf einen gewissen Punkt zu charakterisiren, allein anstatt sie zu übertreiben, oder diese Mängel sklavisch zu copiren, muß man sie mäßigen und ein wenig verstecken. Zu große Genauigkeit in diesem Punkt würde sowohl dem Anschauenden als dem Modell mißfallen. Die Augen, die Nägel, den Zwischenraum der Finger deute man nicht hart und trocken an, denn diese Art Härten sind bei den Anfängern gewöhnlich. Den Zwischenraum der Brüste bemerke man blos durch Schatten oder sehr zarte Halbtinten; nichts ist angenehmer, als steife und zusammengedrängte Brüste, so wie sie Rubens öfters machte. Ich behaupte keinesweges, daß man einer Person viel Busen geben muß, die fast gar keinen hat, oder ihn nur scheinbar andeute, wenn der Busen zu stark ist, sondern man schmeichle allezeit ein wenig diejenigen Partieen, die nicht die wesentliche und genaue Ähnlichkeit ausmachen. Man hat keineswegs nöthig das Modell von dem, was man in dieser Rücksicht thun will, in Kenntniß zu setzen, man muß nicht einmal deshalb Bedenken äußern, sondern man braucht nur dem Modell zu sagen, man könne diese

oder jene Partie ohne ihn vollenden, und es wird wohl damit zufrieden seyn. Unterdessen suche man sich für die Partieen, die man etwas verschönern will, ein anderes Modell zu verschaffen, zwar von ähnlicher Gestalt, aber vortheilhafter von der Natur gebildet, und wenn das Modell dieses zufälliger Weise erfährt, so entschuldige man sich damit, daß man ihm eine Menge Sitzungen habe ersparen wollen; dieses wird hinreichend seyn, die Eigenliebe zu befriedigen.

Fast alle Personen, die sich mahlen lassen, geben zu erkennen, sie wollten nicht geschmeichelt seyn, und sie fügen wohl noch sehr vernünftige Gründe hinzu, die aus gutem Herzen entspringen. Allein, sollte man nicht wissen, daß jeder Mensch, ohne Ausnahme, sich für besser hält, als er wirklich ist? Ich sage dieses ohne böse Absichten; es ist eine Wahrheit, welche uns die Zeit und Erfahrung lehrt, die Natur will es so haben, und es ist ein Glück. Wenn gewisse Personen ihre Häßlichkeit bezweifeln wollten, oder nur, daß sie nicht so gut wären, als andere Menschen, deren Gestalt und Ausdruck sie nicht leiden können, so würden sie sich gar nicht vor der Welt sehen lassen; sie würden sich unglücklich fühlen, und ihren Freunden zur Last fallen.

Die gute Meinung, die wir von uns selbst haben, ist also eine Wohlthat des Himmels, wenn diese kleine Lächerlichkeit nicht zu weit getrieben wird; und weil jeder Mensch in diesem Falle ist, (denn ich nehme Alt und Jung nicht davon aus,) so halte man sich nicht verbunden, die Empfehlung, ein Portrait gar nicht zu schmeicheln, genau zu befolgen. Man wird es gewiß nicht bereuen, man wird die Menschen glücklich, vielleicht gar eifersüchtig machen. Allein das Talent, angenehme Ähnlichkeiten hervorzubringen, ist nicht Jedermann gegeben, und ist zum Theil eine Gabe der Natur.

Zwanzigste Lection.

Von der Bekleidung, der Draperie, und der Art und Weise sie zu behandeln.

Ich habe schon der Farben der Bekleidung gedacht, die der verschiedenen Carnation angemessen ist*). Ich will über diesen Gegenstand noch einiges hinzusetzen, ehe ich mich auf das Detail, in Ansehung der Manier sie zu mahlen, einlasse.

Die buntscheckigen und blumichten Stoffe, von Seide, Wolle, oder auch gedrucktem Kattun, sind selten von gutem Geschmack in der Mahlerei. Die zahlreichen Kleinigkeiten, welche sie enthalten, schaden nicht allein dem allgemeinen Effect, mithin also auch dem Kopfe, sondern auch noch überdies der Deutlichkeit der Falten. Diese Bündel von Blumen, Streifen und Flecken ziehen das Auge an sich, und unterbrechen die schöne Simplicität eines einförmigen Stoffs. Indessen giebt es Fälle, in welchen sie erlaubt seyn können, weil sie bis auf einen gewissen Punkt den Geschmack und herrschenden Gebrauch charakterisiren, wie bei den Shawls und bordirten Schleiern. Bei den letztern müssen die Stickereien weiß seyn auf Nesseltuch oder Gaze von eben der Farbe, so daß sie sich blos durch zwei verschiedenes Weiß unterscheiden, alsdann hat es nichts Hartes. Die weißen Bordüren unterstützen sogar den Mahler, um die Durchsichtigkeit eines leichten Stoffes desto bemerkbarer zu machen, in so fern er in ihrer Andeutung nicht zu speciell ist; ein sehr gewöhnlicher Fehler der Anfänger und Liebhaber. In den Zeichnungen und Stickereien muß man nur dasjenige bemerkbar machen, was sehr deutlich hervortritt, das meiste Licht empfängt, und sich auf einigen Particen der größten erhabenen Falten befindet. Man muß sich hüten, sie mit einer starken, dicken Farbe

*) Siehe die 19te Lection S. 238 u. f.

zu mahlen, wodurch der Stoff ein grobes Ansehn erhalten würde. Überdies muß der Anfänger mit seiner weißen Tinte abwechseln, und sie nur in den glänzendsten Partieen ganz rein gebrauchen, als auf dem höchsten Licht der Schultern, auf den Säumen, auf dem Vorsprung des Busens, und auf den erhabenen Stellen der Falten, die unmittelbar unter dem Gürtel entstehen. In Ansehung der Stickereien in den zurückweichenden und sich krümmenden Partieen ist sehr zu beobachten, daß sie nur mit aschfarbigem Weiß angedeutet werden, ohne sie sehr sauber darzustellen, vielmehr in einer breiten und unterbrochenen Manier, so wie wir sie in der Natur bei dem ersten Anblick sehen, ehe wir sie für die Mahlerei aufmerksam betrachten.

Bei dieser Art von wohl überlegter Nachlässigkeit können die Formen der Glieder oder Falten besser durchscheinen, als wenn man sich ängstlich bemüht, kein Fleckchen auszulassen. Eben so verhält es sich mit den Shawls. Alle diese Blätter, Borduren und Blumen von tausend verschiedenen Farben muß man in einer oberflächlichen, unbestimmten und weichen Manier mahlen, man muß die Natur dieser gestrickten und bordirten Gewebe auf das Beste nachahmen, ohne sie mit allzu großer Nettigkeit zu zergliedern, sonst erhalten sie den Anschein von gemahltem weißem Blech, weil man gar nicht den wollichten Flaum erkennen würde, welcher den geschornen und rasirten wollenen Stoffen eigen ist.

Die gebrochenen Farben, als rothfahl, dunkelgelb, gewisse unreine grüne und unkenntliche braune Farben kleiden der Jugend nicht. Auch eine Menge Aschfarben sind eben so wenig anständig, und man muß sie für das reifere oder hohe Alter zurückbehalten. Das gris de lin (Flachsblüth-Farbe), welches in das Lila übergeht, ist das einzige Grau, das sich für eine junge Person schickt, auch steht es blos den blonden oder braunen gut, die eine muntere und weiße Haut haben.

Eine dunkle Farbe auf einer sehr hellen macht eine bessere Wirkung, als im umgekehrten Falle; überhaupt ist es besser, einen Shawl viel dunkler zu machen, als das Unterkleid, das damit bedeckt wird; eben dieses ist der Fall bei Mannspersonen. Die Farbe eines Überrocks oder irgend eines Kleides thut eine bessere Wirkung auf einem hellen Brustlatz oder Weste, als im

Gegentheil. Allein alle diese kleinen Bemerkungen sind blos allgemein, und es giebt Fälle, die eine Ausnahme leiden, theils, um sich nach der Gewohnheit der Person zu richten, theils aus andern Ursachen, welche der Mahler vorzuziehen hat.

Von dem Wurf der Gewänder, und von der Kunst den Gliedermann zu bekleiden *).

Nichts beweist deutlicher, daß in vielen Fällen die Kunst der Natur muß zu Hülfe kommen, als bei dem schönen Wurf der Falten. In der That, wenn der Mahler alles das, was ihm die Natur und der Zufall darstellt, allezeit sklavisch nachahmen wollte, so würde er meistentheils geschmacklose Sachen machen, die alle Formen seiner Zeichnung verderben, das heißt, die Gliedmaßen seiner Figur eben so gut verkrüppeln würden, so gut er sie auch im Anfang angelegt hätte. Es giebt zum Nachtheil gewisse Falten, die, anstatt sie dem Zuschauer sollten Gelegenheit geben, die unter ihnen verborgenen Formen der Figur zu entdecken und die Stellung wahrzunehmen, diese Formen vielmehr so unterbrechen, daß eine solche Draperie mehr ein Haufe von verworrenem Stoff zu seyn scheint, der über die Figur von ungefähr geworfen ist, um sie zu verstecken.

Dies muß man sorgfältig vermeiden, im Gegentheil ohne Künstelei sich bemühen, die Falten und das Weite des Stoffs dergestalt zu vertheilen, daß die Form des Nackenden darunter zu erkennen ist, oder mit andern Worten, daß man durch diesen Stoff die Stellung, und bis auf einen gewissen Punkt sogar die Form der Glieder ziemlich deutlich sehen kann. Es geschieht

*) Einen Gliedermann gut bekleiden, heißt, einen Rock oder irgend eine Bekleidung so auf demselben anordnen, daß er schöne Falten wirft, und in Absicht auf die Figur der Person, die man damit zu bekleiden gedenkt, eine schöne Wirkung thut. Diese Kunst der Faltenwerfung ist sehr schwer, und erfordert viel Kenntniß, Geschmack und Geduld, ja man verwendet öfters ganze Tage auf diese Arbeit, ohne befriedigt zu werden. Jedermann weiß, daß der Gliedermann eine große Puppe ist, entweder ganz von Holz, oder von Holz und metallnen Charnieren bei allen Gelenken der Knochen, und wegen der Muskeln und des Fleisches mit Kunst ausgestopft und gepolstert, um alle Formen und Proportionen einer männlichen Figur, eines Frauenzimmers oder Kindes nachzuahmen. Man macht sie von natürlicher oder halber Lebensgröße zu Paris für den Preis von 8 bis 900 Francs.

bisweilen, daß der Rock oder der Shawl, nämlich die Gewänder, welche die Person wirklich trägt, sehr angenehm drapirt sind; in diesem Falle, wenn man ein bloßes Brustbild mahlt, muß man die Person bitten, stehen zu bleiben ohne sich zu bewegen, damit sie uns Zeit läßt diese Partie der Bedeckung zu mahlen. Befürchtet man, daß keine Zeit dazu da ist, so muß man mit dem Estompe und mit schwarzer und weißer Kreide eine Skizze davon nehmen, um nach dieser Zeichnung die Vertheilung der Falten vorzunehmen, indem man darnach mahlt, oder in dem Geist dieser Skizze den Gliedermann damit zu drapiren.

Wenn von einem Portrait zu Fuß die Rede ist, auf welchem man die ganze Figur sieht, so ist nicht daran zu denken, daß man in ein und derselben Sitzung ein ganzes Kleid mahlen sollte. In diesem Falle (vorausgesetzt, daß der Zufall uns in der Natur und selbst in der Person eine glückliche Anlage zum Faltenwurf darbietet) muß man sich beeilen, einen allgemeinen Entwurf davon zu machen, um darnach den Gliedermann oder eine andere Person zu drapiren, welche zu dem Ende die Stelle des Modells ersetzen soll. Hat man noch nicht Fertigkeit genug, eine so beträchtliche allgemeine Arbeit zu unternehmen, so mahlt man alsdann eine Partie, nachher eine andere, als die Ärmel, hernach die Taille, ein andermal den Rock, den Shawl, und endlich alles Übrige; und ob man sich gleich nicht versprechen kann, seinen Gliedermann jedes Mal genau nach eben der Manier mit dem Stoff zu drapiren, so wird man sich doch allezeit, durch die Skizze geleitet, demselben ziemlich nähern, um nichts ganz falsch und ungereimt zu machen. Überdies muß ich meinen Lesern sagen, daß sie von den Falten einer Draperie, die oft wiederholt worden, nicht zu viel verlangen. Man kann Jahrelang den Gliedermann drapiren, ohne die nämlichen zuerst bemerkten Falten wieder zu finden, man muß sich also nicht bei diesen Kleinigkeiten aufhalten, sondern sich begnügen, wenn man ungefähr dieselbe allgemeine Masse der Hauptfalten erhält, so wie auch die Wirkung der Schatten und Lichter.

Man sey überzeugt, daß die Details so willkührliche Dinge sind, daß sie zum allgemeinen Effect wenig beitragen; überdies ist es sehr leicht möglich, daß, indem man irgend eine Falte wieder finden will, man eine andere noch bessere entdeckt;

in diesem Fall muß man nicht lange zaudern, sondern dieselbe auffassen, in so fern sie nicht mit den angrenzenden Biegungen der Falten in offenbarem Widerspruch stehen. Alles dieses lernt man nicht in einem Tage; man muß Geschmack haben, Ausdauer, und zu gleicher Zeit zu wählen wissen.

Nicht mit den Fingern gelingt es, einen Stoff auf den Gliedermann zu drapiren, man muß ein kleines, vorn abgerundetes Stöckchen dazu brauchen, oder eine lange starke Stricknadel. Auf diese Art bringt man nicht die allgemeine Masse in Unordnung, auch nicht gewisse Details, die man beizubehalten wünscht, und man kann dadurch die verlangten Falten auf das leichteste hervorbringen.

Was bei der Bekleidung eines Gliedermanns das Schwierigste bleibt, ist die Beobachtung der Stellung und des natürlichen leichten Aussehens der lebendigen Natur, bei dem Überwurf der Kleidung. Diese Puppe, so gut sie auch gemacht ist, hat etwas Ungestaltetes, und man muß sehr gut zeichnen können, wenn man sich derselben mit Erfolg bedienen will, besonders ist es unerläßlich, daß der Umriß der Figur nach dem Modell vollkommen gut gezeichnet sey. Man wage es nicht, diese Vorsicht zu vernachlässigen, und verlasse sich nicht auf den Gebrauch des Gliedermanns, sonst wird die Figur hölzern und hat weder Grazie noch Geschmeidigkeit. Der Gliedermann dient blos, um die Natur und die Wirkung der Stoffe nach Gefallen zu copiren; daher ist es nöthig, ihn so viel als möglich in die wahre Stellung des Modells zu versetzen, damit die Falten den Einbiegungen der Glieder folgen. Ist dieses geschehen, so mache man niemals einen Umriß nach dem Gliedermann, und behalte sorgfältig diejenige bei, die man nach dem Modell entworfen hat.

Wenn eine Person sich setzt, oder irgend eine Bewegung macht, so folgt die Draperie ihren Bewegungen, und die dadurch entstehenden Falten sind natürlich. Öfters verdienen sie wohl nicht alle gleich gut gewählt und gemahlt zu werden, wie wir schon bemerkt haben; allein sie sind doch niemals mit der Bewegung und Stellung der Person so sehr in Disharmonie, daß daraus etwas Widersinniges und ein unmöglicher Faltenwurf

entsteht. Anders verhält es sich mit den Falten des Gliedermanns. Dieser erhält seine ihm gegebene Stellung durch stufenweise Versuche, er hat keine freiwillige Bewegung, mithin haben die Falten nichts Natürliches; der Stoff ist, in Wahrheit gesagt, blos durch Berührung der Hände gekrümmt, dergestalt, daß, wenn die Kunst dem Künstler nicht zu Hülfe käme, er kaum etwas Erträgliches zu copiren finden würde. Diese Bemerkung wird endlich die angehenden Künstler überzeugen, daß, wenn die Drapirung des Gliedermanns glücklich und natürlich ausfallen soll, nachdem man ihm die Stellung des Modells gegeben hat, es sehr schätzbar ist, wenn man bei dieser Arbeit durch eine Skizze oder kleine Zeichnung unterstützt wird, wobei man sich an das Ansehn erinnert, welches die ganze Draperie hatte, wie sie die lebende Natur hervorbrachte. Diese Skizze dient auch zur Richtschnur, um zu erkennen, wie stark die untern Formen durchscheinen; mithin wird man daraus ersehen, in wie fern man die Bewegung der Hüften, der Schenkel, der Beine u. s. w. unterscheiden kann, und darnach wird man den Gliedermann drapiren *).

Da man Personen von verschiedener Constitution zu mahlen hat, (einige sind sehr dick und fett, andere mager und schwach,) so rathe ich denen, die sich einen Gliedermann kaufen, einen solchen zu wählen, der mehr dünn und dessen Glieder nicht zu stark sind, aus folgenden Gründen. Wenn man einen dicken und starken Gliedermann hat, so geht die Bekleidung von dünnen Personen nicht darüber; will man aber eine starke Person nachahmen, so kann man ihn auspolstern und mit Streifen von Mousselin geschickt dicker machen. Auf diese Art kann ein Gliedermann für alle Taillen benutzt werden. Ich rathe, daß ein Gliedermann für ein Frauenzimmer 5 Fuß Höhe hat, weil ihre Kleider und verschiedenen Stoffe, womit sie sich bekleiden, viel länger und schwerer zu mahlen sind, als bei Mannspersonen.

*) Der Fabrikant des Gliedermanns ertheilt jederzeit eine gedruckte Anzeige von der Art und Weise, wie er zu behandeln ist, um ihm diese oder jene Stellung zu geben und wie er anzuziehen ist. Ich will mich also nicht weiter darauf einlassen.

Eben dieſen Gliedermann kann man auch mit einigem Nachdenken zur Bekleidung der Männer gebrauchen, man braucht nur alle Formen und Glieder, die Bruſt ausgenommen, gehörig dicker zu machen, und nach einem gut gezeichneten Umriß wird man über dieſe Auspolſterung eine Officier-Bekleidung, die viel Details hat, und jede andere leichter mahlen, als nach dem wirklichen Modell, deſſen ungeachtet aber mache man alle dieſe Dinge, ſo viel als möglich, nach dem Modell ſelbſt.

Jetzt wollen wir zur Manier übergehen, wie die Stoffe gut zu drapiren und zu mahlen ſind.

Soll ein Rock, ein Shawl, und eine große Draperie gutes Anſehen haben, ſo iſt die Hauptſache die, daß die Formen der Figur nicht ganz verdeckt werden, ſondern daß man queer durch die Falten die Lage der Partieen des Körpers, die ſie bedecken, leicht entdecken kann. Es iſt nicht nothwendig, daß die Formen ganz ausgezeichnet ſich darſtellen; im Gegentheil muß der Stoff in den Vertiefungen die Formen verlaſſen und überall da, wo es ein runder Vorſprung erfordert, weniger Falte anzudeuten und mehr Ausdehnung auf der runden Partie nöthig iſt. Mithin, die für das Modell angenommene Stellung mag ſeyn welche ſie will, ſo wird man Glieder und Partieen finden, von welchen einige vor den andern hervorſpringen, und dieſe hervorſpringenden Partieen werden den Stoff zurückdrängen, ſo, daß er ſich nicht in tiefe Falten zergliedern kann. Über dieſe hervorſpringenden Theile muß man die Form des Körpers durch die Falten kenntlich machen, und wirklich zeigt uns dieſes die Natur ſelbſt, wenn wir nur ein wenig darauf Acht haben. Allein der Künſtler hüte ſich dieſe Vertheilung zu übertreiben; dergleichen Draperieen würden einer naßgemachten Leinwand ähnlich ſeyn, die alle Formen des Körpers annimmt, ſich an denſelben anlegt und gleichſam feſtklebt. Dies iſt ein Fehler aller derjenigen, die aus Erfindung oder ſogar mit naſſen Stoffen drapiren. Dieſes Mittel kann in gewiſſen Fällen gut ſeyn, z. B. bei Bildhauern oder Hiſtorienmahlern, die öfters mehrere Gliedermänner zuſammen gruppirt mit einem Blick überſehen und ſtudiren müſſen, indem ſie ſelbſt kleine Figuren in Thon modelliren. Man nennt dieſe kleinen Figuren

Maquettes *); sie haben nur 1 Fuß Höhe und noch weniger. Damit die Draperieen dieser kleinen Figuren eine gewisse Geschmeidigkeit und verhältnißmäßige Schwere zu ihrem Umfang haben, so drapirt man sie mit nasser Leinwand, die mit Thon überzogen ist, um ihnen das Ansehen von mehr oder weniger Stärke oder Feinheit zu geben, damit sie nicht so steif sind, als die Stücken Stoffe von eben der Größe, dabei aber Gewicht und Geschmeidigkeit genug haben, von selbst herabzufallen, um den Körper und die Gliedmaßen dieser kleinen nur gröblich modellirten Figuren einzuhüllen.

Bei Gliedermännern von natürlicher Größe müssen die verschiedenen Stoffe, womit man sie bekleidet, ganz dieselben seyn, die gewöhnlich sind.

Man vermeide, so viel als möglich (besonders bei Draperieen, deren Falten nicht perpendikular herabfallen), die parallelen Falten, die sich zu ähnlich sind, besonders wenn sie zu nahe an einander liegen; indessen läßt sich dieses in der Bekleidung aufrecht stehender Personen nicht vermeiden. Bei Stoffen, die wollreich und steif sind, als dickes Tuch, Sammet und starke seidene Stoffe, suche man nicht zu viel Falten anzubringen, sondern große und schöne allgemeine Falten, die breite Massen darstellen ohne Nachtheil für die darunter befindlichen Formen. Wenn man einen weichen und dünnen Stoff drapirt, so giebt es natürlich eine größere Anzahl kleiner Falten; indessen muß man es so machen, daß einige derselben große allgemeine Massen darstellen, die in kleinere Falten zergliedert sind, theils um die Monotonie zu vermeiden, theils um zufällige Schatten hervorzubringen.

Kleine Falten sind überall da am häufigsten, wo das Zeug gepreßt und zusammengebunden ist, wie an dem Gürtel, Ärmeln u. s. w.; allein im Gegensatz dieser kleinen Falten muß

*) Die Anfertigung dieser Maquetten und deren Gebrauch erfordert schon einen gewissen Grad von Talent und Kenntniß; denn ob man sie gleich nur gröblich modellirt, so müssen sie doch proportionirt seyn, und besonders die rechte Stellung und Bewegung der Figur haben, wenn sie als Gliedermann dienen sollen. Übrigens gelangt man bald dahin, allein man muß Übung haben, und in der Zeichenkunst bewandert seyn.

das Auge auf großen, glatten oder wenigstens breiten und fast einförmigen Partieen ausruhen.

Man vermeide allezeit, daß eine große und tiefe Falte die Form und das Glied des Körpers, das hervorspringend erscheinen soll, durchkreuze; denn man würde dadurch die Anlage und Kenntlichkeit der Figur zerstören. Nichts ist fehlerhafter, und doch geschieht es oft, daß die Draperie in der Natur selbst diese üble Wirkung darbietet. Eine Draperie muß zwar das Nakte bedecken, aber niemals verunstalten.

Was die großen, schlaffen und herunterhängenden Falten betrifft, so vermeide man das allzu Symmetrische und unterscheide sie durch Weite, Form, Lage, und durch Winkel, die einander entgegengesetzt sind, ohne dem Stoff Gewalt anzuthun. In dieser Hinsicht hole man sich Rath aus Kupferstichen nach den besten Mahlern, wie Raphael, Poussin u. s. w., und folge hierin nicht dem größten Theil der Mahler aus der niederländischen und holländischen Schule. Diese Mahler, ob sie gleich die Gewänder, in Absicht auf die Art sie zu mahlen, gut behandelt haben, so haben sie doch überhaupt nicht mit eben der Grazie und Geschmack drapirt und die Falten schön geworfen. Die französischen und besonders die italienischen Mahler verdienen den Vorzug *).

*) Es giebt vortreffliche Mahler, die sich eines gut ausgedachten Mittels bedienen, um den allgemeinen Effect eines Gemähldes das aus einer großen Anzahl von Figuren besteht, die Vertheilung der Farben an den Gewändern zu beurtheilen, und ein harmonisches Ganzes hervorzubringen. Sie verfertigen aus Holz oder Pappe einen innern Raum, der mit dem, welcher den Hintergrund des Gemähldes ausmachen soll, einige Ähnlichkeit hat, gleichviel ob es ein Portiko, ein Pallast, eine Kirche oder eine Stube ist. In dieses kleine Local werden die Fenster angebracht an den Stellen, wo in dem Gemählde welche hinkommen sollen, dergestalt, daß das Tageslicht auf keinen andern Weg hineinfallen kann. Diese Art von Kasten, welcher die Größe von einigen Fußen hat, ist so eingerichtet, daß man die Decke und selbst die Seitenwände wegnehmen, und nach Belieben so viel kleine Figuren darein stellen kann, als die Composition des Gemähldes erfordert. Die Mahler bekleiden diese Maquetten mit Farben, die sie für passend halten, machen das Local wieder zu, und lassen blos die Seite offen, wo das Tageslicht nicht einfällt. So untersuchen sie die allgemeine Wirkung des Ganzen, ingleichen die Schatten, die eine Figur auf die andere wirft. Auf eben die Art beurtheilen sie die gute oder schlechte Wirkung der verschiedenen Farben der Gewänder, der Wiederschein, die sie zurückwerfen, und der Lichter

Von der Manier, die verschiedenen Arten der Zeuge und ihre matten oder glänzenden Farben nachzuahmen.

Wir haben schon gesehen, daß ein schönes Himmelblau blos durch Ultramarin, oder höchstens mit Kobaltblau erreicht werden kann. Eben so verhält es sich mit allen lebhaften Tinten, die mit Blau versetzt werden, in so fern sie hell und glänzend sind, besonders bei seidenen Stoffen. Folglich kann ein schönes Violett, ein zartes Lila oder schönes Hellgrün, blos mit diesen blauen Farben erreicht werden, indem man (außer den erforderlichen übrigen Farben, als Krapplack für das Violett und Lila, und das Gelb für das Grün) mehr oder weniger Weiß dazu mischt, um die Tinte heller zu machen, oder indem man alle lichten Stellen mit reinem Weiß untermahlt, und nachher mit durchsichtigen Glasuren darüber führt, wie Seite 23 und 24 gesagt worden. (Man sehe auch die 6te Lection über die Glasuren und Retouchirungen S. 114 u. folg.) Allein um wollene und dunkelblaue Zeuge zu mahlen, leistet das Berlinerblau vortreffliche Dienste, und ist es von vorzüglicher Güte, so ist es selbst dem Ultramarin vorzuziehen, um dunkles Grün oder Vert-dragon hervorzubringen, indem man es mit Ocherarten vermischt, als dunkelm und hellem Ocher, je nachdem der Fall ist.

Mischung, um dunkelblaues Tuch auf die Untermahlung anzulegen.

Man mische zu dem schönen Berlinerblau ein Drittel dunkeln Lack von Nr. 12., setze den zwanzigsten Theil rothen Ocher hinzu, und ungefähr eben so viel Weinrebenschwarz oder ge-

---

welche am glänzendsten sind. Sind sie mit der Wahl der farbigen Gewänder, oder mit der allgemeinen Wirkung des Helldunkels nicht zufrieden, so eröffnen sie den auf dem Tische stehenden Kasten von neuem, und machen im Innern alle gehörige Veränderungen und Modificationen. Wollte man ohne Talent dieses Innere, mit allen darin befindlichen Maquetten, copiren, so würde gewiß ein sehr schlechtes Gemählde daraus entstehen; allein ein geschickter Künstler kann für die Vertheilung seines Haupt-Effects großen Vortheil daraus ziehen. Ich habe dergleichen Versuche gesehen, die meine Neugierde lebhaft reizten, und konnte nicht unterlassen, denen eine Idee davon zu geben, die noch nichts davon gehört haben.

branntes Berlinerblau. Zu den zwei helleſten Tinten miſche man Weiß; die weniger helle dient zur Localfarbe, und die helleſte zu den höchſten Lichtern. Wieviel Weiß erforderlich iſt, um den Stoff des Tuchs nachzuahmen, hängt von uns ab.

Aus der erſten Miſchung, wovon man einen Theil zurückbehalten hat, ehe man das geringſte Weiß hinzugeſetzt, mache man zwei andere Tinten; und anſtatt deſſen ſetze man Schwarz hinzu, indem man eine viel dunklere Tinte macht als die andere, und zwar für die ſtärkſten Vertiefungen in den Schatten.

Mit dieſen vier Tinten (die man in gehöriger Menge zubereitet in Verhältniß der Fläche die man damit bedecken will) kann man die ganze Draperie anlegen, und in ſo fern ſie nicht überall abwechſelnd genug ſeyn ſollte, ſo macht man mit der Spitze des Pinſels für alle mögliche Fälle Mitteltinten, indem man ſich dabei in Acht nimmt, die Localfarbe und Lichter durch die mit Schwarz vermiſchten Tinten zu verderben, und eben ſo wenig in die breiten Schatten ſolche Tinten zu miſchen, die mit Weiß gebrochen ſind.

Die angegebene Miſchung kann auffallend erſcheinen, in ſo fern man zu dem Dunkelblau viel Lack und ſogar rothen Ocher gebrauchen ſoll. Indeſſen iſt es ſchlechterdings nothwendig, um die allzu große Lebhaftigkeit des reinen Blau zu vermindern, anſtatt daß man es mit Weiß oder Schwarz würde vermiſcht haben. Eine dergleichen blaue Tinte würde die Farbe des Tuchs nicht nachahmen, ſie würde vielmehr dem blauen Glaſe, oder einer gewichſten Leinwand, ſtatt einem wollenen Zeuge ähnlich ſehen.

Dieſe Miſchung, ohne Rückſicht auf ihre Localtinte, nützet, um die Leinwand damit zu decken, weil das Berlinerblau und der Lack zwei dergeſtalt durchſichtige Farben ſind, daß man ohne Schwarz und rothen Ocher, beſonders in den Schatten, ſeinen Zweck nicht erreichen könnte, und man würde überall auf dem Grunde der Leinwand die Pinſelſtriche erkennen.

Wenn man dieſe Draperie auf der trockenen Untermahlung vollendet, ſo braucht man weniger Farbe, und macht den Anfang mit Ausbreitung eines leichten Auftrags von der erſten reinen Miſchung ohne Weiß, über das Ganze, oder wenigſtens über die Partie, die man in einem Tage zu vollenden glaubt.

Für die Untermahlung brauche man dieselben Tinten, ausgenommen die dunkelste von den vieren, worunter man keinen Lack von Nr. 12. und eben so wenig rothen Ocher mischt; allein man nehme Cassseler Braun, ohne Schwarz, gebrannten Lack und etwas Berlinerblau; dies giebt viel Tiefe und Kraft, und zugleich einen gebrochenen wärmern Ton, als die Untermahlung hat.

Bei der Untermahlung halte man sich nicht bei den vielen kleinen Falten auf, denn es ist besser, für diese Platz zu lassen, und die Leinwand mit einer einförmigen Manier zu decken. Denn wenn der allgemeine Effect der Schatten und Lichter im Ganzen angedeutet, und alles gut gezeichnet an Ort und Stelle ist, so ist es weit angenehmer, alle Details und feine Falten bis zur Beendigung zu versparen.

Nimmt man das Gemählde wieder zur Hand, so rectificirt man die Umrisse und Falten mit weißer Kreide, und man kann die Arbeit vollenden, ohne daß man durch die falschen Falten der Untermahlung gehindert wird *).

Die Schattenseite eines Kleides muß leichte Wiederscheine haben und durch einen bräunlichen Ton gebrochen seyn, welcher in dieser großen Schattenmasse blos durch die schwachen Wiederscheine von den Gegenständen des Hintergrundes ein wenig sichtbar ist. Dies findet nicht allein bei den ziemlich hellen Farben Statt, sondern auch bei den blauen, schwarzen, dunkelgrünen und braunen. Diese Wiederscheine sind allezeit dem Tageslicht entgegengestellt. Man muß auch alle Umrisse in den Grund verlierend machen, indem man mit einer etwas flüchtigen Manier die Grenzen des Stoffs mit dem Grunde oder mit andern hinter dem Kleide sich befindlichen Gegenständen verschmelzt, dergestalt, daß sich die dunkelsten Touchen allezeit in den Schlagschatten der Halskragen, der Aufschläge u. s. w. befinden, so wie auch bei den Schatten, welche den Arm von dem Körper trennen. Allein

*) Man vergesse nicht, wenn man mahlt, unter die Tinten etwas Trockenöhl zu mischen, aber nur unter diejenigen, die kein Weiß haben. Glaubt man, daß man an der Draperie werde lange arbeiten, so nehme man nur mit der Spitze des Pinsels nur so viel Trockenöhl, als man nöthig hat, hingegen mische man dasselbe unter die dunkeln Tinten sogleich, wenn sie ohne Weiß sind.

niemals vertheile man dunkle und schwarze Falten über die angeschwollenen Glieder; dies zerstückelt die Formen, wie wir schon oben erwähnt haben.

Man macht also mit Andeutung der lebhaftesten Schattenstreifen den Anfang, hierauf läßt man die schwächern folgen, und endlich die allerschwächsten. Hierauf folgt die Localtinte des Tuchs überall da, wo es weder beschattet noch durch das Licht sehr erhellet ist. Ist dieses geschehen, so mische man die Hälfte dieser letzten Localtinte mit einem Drittel, mehr oder weniger, von derjenigen, welche das meiste Weiß hat, und damit mahlt man überall gleichmäßig die hellesten Massen, indem man kurz nachher mit einem Theile der allerhellsten Tinte dieselben von neuem bearbeitet, um die allerhellsten Touchen damit anzudeuten. Allein man muß sie nicht zu hell halten, sonst erhält das Zeug solche lichte Stellen, wie Seide, oder wie Stoffe die geschoren und gerollt sind, was dem matten Ansehn des Tuchs widersprechen würde, ausgenommen wenn es die erste Frischheit und den glänzenden Schein der Appretur hat.

Man mag eine Draperie mahlen, welche man will, so befolgt man dieselbe Methode, nämlich man fängt allezeit mit den stärksten Schatten-Touchen an, nachdem man zuvor eine leichte Localfarbe ohne Vermischung mit Weiß überall verbreitet hat. Es giebt einen Fall, in welchem das Tuch dem Auge eine viel glänzendere und lebhaftere Farbe darstellt, als wenn es von vorn erleuchtet wird, und dieses geschieht wenn das Zeug zwischen das Tageslicht und den Anschauenden aufgestellt ist. In dieser Lage ist der größte Theil in einer allgemeinen großen Dunkelheit; allein an den Rändern und Biegungen des Zeugs, wo das Tageslicht die Wolle des Tuchs bescheint, wird man sehr lebhafte Lichtblicke gewahr, von einer viel schönern Farbe, als wenn man das Tuch im geraden Lichte besieht. In diesem Fall hat das Tuch fast das Ansehen des Sammets, der blos an den Rändern brillant und glänzend ist. Es ist selten, daß man bei dieser Beleuchtung ein Portrait mahlt, denn der Mahler hat sich fast allezeit zwischen das Fenster und das Modell gestellt, ohne welches das Modell fast ganz im Schatten seyn würde. Allein von dieser Manier, eine Figur zu erleuchten, macht man in historischen Compositionen oder Genre-Gemählden vielfältig

Gebrauch, selbst in Familienstücken bei einer großen Anzahl Figuren, um die Stellungen abzuwechseln und den allgemeinen Effekt hervorstechender zu machen. Man hat blos dieses dabei zu bemerken, daß man nur Nebenpersonen mit diesem Licht erleuchtet, solche, die am wenigsten interessiren, z. B. ein Dienstmädchen, ein Bedienter oder ein entfernter Anverwandter, weil diese Figuren, meistentheils im Schatten, sehr wenig ähnlich und dem Betrachter gleichgültig sind.

Wesentliche Bemerkungen über das Ansehen der Falten bei den verschiedenen Stoffen, und von der Art sie zu charakterisiren.

Die Nachahmung der verschiedenen Arten der Zeuge hängt mehr von der Natur der Falten ab, die sie machen, und von ihrem sammetartigen oder glatten Ansehen, als von irgend einer andern Sache. Der sprechendste Beweis, den man davon geben kann, besteht darin, daß man alle diese Zeuge vollkommen nachahmt, ohne das Geringste von ihrem Gewebe, welches sogar unmöglich seyn würde. Wenn man also z. B. Tuch, Sammet, Atlaß, Taffet, oder ein Gewebe von Kattun u. dgl. annimmt, und alle diese Stoffe sind mit einerlei Farbe z. B. Carmoisin gleich gefärbt, so wird ein Mahler mit nur weniger Geschicklichkeit den Betrachter wegen der Art des nachgeahmten Zeugs gar nicht in Ungewißheit lassen. Und warum das? Weil ein jeder dieser Stoffe einen ganz eigenthümlichen Charakter an sich trägt, durch die Natur der Falten die er bildet und durch sein mattes oder glänzendes Ansehn, so, daß wir ihn in einer ziemlich großen Entfernung in der Natur selbst wieder erkennen, ob wir gleich gewiß viel zu weit von ihm entfernt sind, um sein Gewebe zu erkennen oder zu fühlen.

Der Mahler muß sich also bei Andeutung des wahren Charakters irgend eines Stoffs, so wie bei allen möglichen Körpern und Substanzen, an die Gestaltung der Falten halten und an das mehr oder weniger matte, oder glänzende und glatte Ansehn derselben. Mit Befolgung dieses Grundsatzes erreicht man noch mehr, nämlich die verschiedenen Grade der Feinheit und Grobheit, welche die Stoffe in der Natur haben, sie

mögen von Wolle, Seide, Leinwand oder einer andern Substanz seyn. Alles dieses kann man sogar ohne Hülfe der Farbe nachahmen, blos mit dem Zeichnenstift, oder mit dem Grabstichel. Jedermann hat Gelegenheit sich von der Wahrheit desselben zu überzeugen, daher es kommt, daß man nach der Natur selbst alle Wirkungen dieser verschiedenen Stoffe schlechterdings studiren muß, so wie den Charakter ihrer Falten, wovon einige weich und rund, andere winklich und schneidend, und andere schlaff, biegsam und sehr angehäuft sind, wie bei dem Mousselin und allem feinen Linnen überhaupt, u. s. w.

Ich will nicht behaupten, daß an allen diesen Nachahmungen das Colorit gar keinen Antheil hat. Der Atlaß z. B., besonders der weiße, hat solche lebhafte und glänzende Farben, daß er so zu sagen zu einem Spiegel wird, in welchem alle Tinten der umliegenden Gegenstände reflectiren. Alle seidene Stoffe thun ein gleiches, ausgenommen der Sammet und einige matte Arten, als der Gros de Tours u. s. w. Allein zwischen dem Atlaß und Taffet oder andern leichten seidenen Zeugen ist dieser große Unterschied, daß die Falten von den letztern viel angehäufter sind, als bei den starken seidenen Zeugen und bei dem Atlaß. Besonders bildet letzterer große runde Falten, welche, wenn sie nicht bald hier bald da einige Augen und kleine getrennte Haken hätten, den Orgelpfeifen ähnlich sehen würden; so groß ist ihr metallisches Ansehn wegen ihrer Formen, Lichter und schönen Wiederscheine.

Die Stoffe von Linnen, Hanf oder Kattun haben gar keinen Glanz, es sey denn daß sie gerollt wären. Die rohe Seide ist eben so beschaffen; allein es ist unnütz, uns mit allen diesen Ausnahmen zu beschäftigen, der Mahler wird sie selbst unterscheiden können, und wird keinen dieser Stoffe mahlen, ohne die Natur vor Augen zu haben.

Der Sammet, der Plüsch und das Pelzwerk haben einen besondern Charakter, der darin besteht, daß sie nirgends mehr Lebhaftigkeit und Licht haben, als an den Abrundungen der Falten, an den Orten, wo die andern Stoffe vielmehr Halbtinten haben würden, und statt daß da, wo das Licht auf die stärksten Erhabenheiten fällt, welche dem Auge des Betrachters am nächsten sind, so sind im Gegentheil diese Partieen fast alle-

zeit matt und mittelmäßig dunkel, jedoch nicht so sehr, als die starken Schatten und die höchsten Vertiefungen der Falten. Die unzählige Menge von den kleinen Spitzen der Seide, welche den Flaum des Sammets bilden, verhindert die Lichtstrahlen diese Partieen zu erleuchten, weil sie sich unter sich selbst beschatten; und da diese kleinen Spitzen von Seide einander sehr nahe sind, so entsteht eine einförmige matte Oberfläche, welche gar kein Licht zurückwirft, oder doch nur sehr wenig. Allein wenn das Tageslicht auf diese Art von Flaum oder Haarbüschel von der Seite einfällt (wie dieses bei dem Abrunden und Rändern der Falten geschieht), so sehen wir sie mehr in der Verkürzung; das Licht verbleibt an den Extremitäten aller dieser Spitzen, welche, indem sie durch die Bewegung der Falten ein wenig zerstreut und versteckt sind, uns die glänzenden Farben zurückwerfen, deren die Farbe fähig ist.

Dieser auffallende Contrast des starken Lichts auf eine dunkle Masse, ohne hart abgeschnitten zu seyn, bringt die reichhaltigsten und schmeichelhaftesten Wirkungen hervor, um so mehr, da die brillanten und lebhaften Partieen viel seltener und weniger ausgebreitet sind, als die dunkeln; dergestalt, daß die Augen dadurch gar nicht ermüdet und so zu sagen gesättigt werden, wie man dieses bei dem Anblick anderer Stoffe, die überall brillant sind, gewahr wird. Auch kleidet der Sammet allen Carnationen sehr gut.

Ich habe schon die Bemerkung gemacht, daß das Tuch etwas dem Sammet Ähnliches an sich hat, obgleich sehr schwach; an den zurückweichenden Rändern der Falten nimmt es bisweilen viel lebhaftere Touchen auf, als irgendwo, welches daher kommt, weil das Tuch kein gleichförmig geschorner Stoff ist, wie die Sarsche von Wolle u. s. w.

Ich glaubte die Anfänger auf diese Arten der Wirkungen aufmerksam machen zu müssen, weil sie vermöge ihrer Studien nach dem Runden gewohnt sind, ihre Lichter und Schatten so aufzutragen, wie sie sie wirklich auf jeder einförmigen Oberfläche sehen; allein bei Gegenständen, welche gemahlt werden sollen, verhält es sich anders, und es ist nöthig dieses zu bemerken.

Von allen leichten und durchsichtigen Stoffen.

Man muß auch die Gaze, den Mousselin, den Flor und überhaupt alle durchsichtigen Stoffe sorgfältig studiren. Sie lassen sich nur mit Mühe gut nachbilden, weil sie dem Auge eine solche Verwickelung der Falten darstellen, daß eine durch die andere durchscheint, und man sie weder verwechseln noch genau von einander unterscheiden kann. Um sie gut darzustellen, muß man das Untere mit einer zarten und breiten Manier anlegen, ohne für den Augenblick auf die obern Falten, welche sie wieder bedecken, große Rücksicht zu nehmen. Geschieht dies, so ist man wegen Anbringung der obern Falten weniger in Verlegenheit; überhaupt aber muß man diese Art Stoffe mit verdünnter Farbe mahlen, wodurch man ihnen das leichte und feine Ansehn geben kann, das sie haben müssen. Man arbeitet dabei mehr mit Weiß, als mit andern Farben; wenn man aber die letztern gebrauchen will, so halte ich es, nach meiner Erfahrung, für vortheilhaft, sie eben so zu mahlen, als wenn sie weiß wären (besonders wenn der darunter befindliche Grund von weißer oder anderer Seide ist). Alsdann, wenn diese Arbeit ganz trocken ist, legt man über das Ganze eine leichte Glasur von Blau, Rosa, Grün u. dgl., indem man dabei beobachtet, die Dunkelheit der Glasur überall da zu verdoppeln, ja sogar dreifach stärker zu mahlen, wo die Natur uns das Zwei- und Dreifache des Stoffs über einander darbietet.

Bei dieser Methode bleibt man Meister seiner Arbeit; man vermehrt oder vermindert die Intensität der Glasurfarbe, ohne daß man dabei Gefahr läuft, die Falten und die untern Formen zu verlieren. Zu gleicher Zeit opfert man mit gebrochener Aschfarbe gewisse Partieen auf, die man für zu lebhaft hält, oder man muntert andere mit Weiß vermischt auf, um ihnen mehr Glanz zu geben.

Ich brauche nicht zu sagen, daß, wenn man eine schwarze Gaze oder irgend eine andere dunkele Farbe auf einen hellen Grund zu mahlen hat, dieses sogleich mit der gewählten Farbe geschehen muß, und es würde ungereimt seyn, zuvor mit Weiß zu untermahlen. Es darf nur auf einem trock-

nen Grunde glasurend gemahlt werden, nachdem man zuvor die vornehmsten Falten mit weißer Kreide angedeutet hat, um sich darnach zu richten *). Übrigens müssen alle diese durchsichtigen Draperieen leicht behandelt werden, ohne daß man sich an tausend kleine zufällige Details bindet, die, anstatt zum bessern Effect der Arbeit beizutragen, derselben mehr schädlich sind. Ich verstehe darunter nicht, daß man nachlässig dabei verfahre, sondern eine geistreiche Art zu mahlen, die nur dasjenige charakterisirt, was es verdient, aber viel Geschmack und Gefühl erfordert, dergestalt, daß das Ganze dem Auge Genüge leistet, ob es gleich frei und mit wenig Mühe gemacht ist.

Man empfiehlt überhaupt, auf die Gewänder nicht zu viel Werth zu legen, so wie auch auf alle übrigen Nebenpartieen, und zwar mit Recht. Denn die zu ängstliche Ausarbeitung dieser Dinge stört die Aufmerksamkeit des Beschauenden, daß der Kopf und die übrigen Fleischtheile nicht so vollendet erscheinen. Allein man muß diesen Grundsatz so verstehen, wie ich eben gesagt habe, das heißt, man muß nicht glauben, daß die Nebenwerke ganz oberflächlich behandelt seyn sollen, sondern man muß sich bemühen, der Sache den Geist wieder zu geben, ohne sich lange dabei aufzuhalten.

Man ordne besonders gut die Falten an dem Modell, und suche die parallelen Falten, welche dem Auge unangenehm sind, zu vermeiden, besonders aber diejenigen, welche die Form eines Gliedes unkenntlich machen, und sich bis in das Fleisch zu vertiefen scheinen. Man entschuldige sich nicht damit, daß man es so gesehen habe; denn es hing ja von uns ab, das Beste zu wählen. Die Natur ist übrigens nicht unbeweglich, sie stellt sich uns in einem Augenblick unter tausend Gesichtspunkten dar, so daß wir bei ihrer Ansicht nicht ermüdet werden. Allein das Gemählde bleibt immer dasselbe, mithin muß der Geschmack bei allen dargestellten Gegenständen die Oberhand behalten. Aus eben dem Grunde muß man gewisse Verkürzungen vermeiden,

*) Man hat von der weißen Kreide, die auf der Leinwand zurückbleibt, keine nachtheiligen Folgen zu befürchten, weil sie, in Öhl gebraucht, gar nicht deckt. Indessen thut man wohl, nur das Nöthigste damit zu zeichnen, und nicht zu viel zu thun, weil dieser weiße Staub sich leicht über das ganze Gemählde zerstreuet.

die eine üble Wirkung machen, so schön gezeichnet und gemahlt sie auch seyn mögen. Man kann sie richtig copirt haben, allein in der Natur läßt sich das Widersprechende erklären; blos eine kleine Bewegung des Kopfs von der Rechten zur Linken verändert den Anblick davon, anstatt daß man in der Mahlerei gefesselt ist, eine verkrüppelte und unangenehme Sache beständig aus einem und eben demselben Gesichtspunkte zu betrachten.

Man muß sich daher nicht allein von allen den Dingen frei machen, die zweifelhaft oder unangenehm scheinen können, sondern auch unbedeutende Details und den Wirrwarr von Falten ohne Motiv und Charakter weglassen, der die allgemeine Wirkung der Draperie zu stören im Stande ist. Besonders ist dieses erlaubt, wenn man viel kleiner und nicht in natürlicher Größe mahlt; man halte sich blos an die Hauptmassen, und mahle die Draperie dergestalt, daß, wenn man den Stoff ausbreiten würde, er wirklich die Ausdehnung und Weite darstellen würde, die man sich dabei denkt. Allein man sey bei der Wahl der Falten vorsichtig, damit nicht der Hang zur Einfachheit in Armseligkeit ausarte; denn man muß allezeit die Art und die Eigenschaft eines jeden Stoffs wieder erkennen.

Niemals mache man die Schatten einer Draperie von eben so lebhafter und reiner Farbe, als die Lichter derselben, aus dem Grunde, weil das Weiß in den starken Schatten grau und gelb wird, mithin auch alle andere Farben dadurch verdorben werden. Indessen giebt es Fälle, wo Stoffe, besonders von Seide, ziemlich lebhafte Wiederscheine haben, und zwar, wenn eine helle Farbe ihr Licht auf eine andere sehr nahe beschattete zurückwirft. Allein in diesem Fall ist die Tinte dieses Widerscheins im Lichte nicht lebhaft, sondern vielmehr von einer hellen Farbe. Z. B. also, wenn zwei große runde Falten in einer rothen, rosafarbenen, gelben, blauen, grünen oder irgend einer Farbe nahe an einander liegen, und eine dieser Falten ein lebhaftes Licht erhält, im Gegensatz der andern beschatteten Falte, so verdoppelt der dadurch entstandene Wiederschein gewissermaßen die Intensität der Farbe, dergestalt, daß sie auf dieser Stelle viel dunkler scheint, ohne daß sie sehr merklich durch den Schatten abgedämpft ist. Junge Künstler, wenn sie darauf achten wollen, werden dieses in vielen Fällen bestätigt finden. Eine

goldene, in ihrem Charnier halb geöffnete Dose zeigt in der Farbe, welche die beiden Flächen gegenseitig auf einander zurückwerfen, eine viel röthlichere Tinte, als das Metall bei hellem Tage nicht hat. Die Goldfarbe wird durch den Wiederschein doppelt colorirt, oder, wenn man will, durch die Zurückprallung, welche die erleuchtete Partie auf die nicht erleuchtete wirft. Diese Zurückprallung findet alle Mal da Statt, wo zwei Partieen eines und eben desselben Körpers einander sehr nahe sind, besonders wenn diese Körper eben, glatt, polirt und von heller Farbe sind. Man bemerkt dies sogar in den Fleischtheilen, und es geschieht sehr häufig, daß eine sehr hell erleuchtete Brust eines Frauenzimmers eine doppelte Fleischfarbe unter das Kinn zurückwirft, jedoch allezeit nicht so bemerkbar, als bei zwei polirten Metallen, oder bei zwei glänzenden Stoffen, als Atlaß, Taffet ꝛc. In weißen Draperieen findet man eine fast ähnliche Wirkung, nämlich der Wiederschein, anstatt daß er mehr oder weniger röthlich-aschfarben ist, nimmt eine silberfarbige Tinte an, oder auch bisweilen ein leichtes helles Gelb, je nachdem die Eigenschaft des Stoffs und die Nähen der Partieen sind, welche diese Wiederscheine verursachen.

Allein mit Ausnahme der jetzt angegebenen Fälle muß die Schattentinte allezeit weniger lebhaft seyn, als die Localfarbe des Gegenstandes. Man muß den Ton derselben studiren, und nicht den Bilder-Illuminirern nachahmen, welche, wenn sie die Schattenpartieen eines rosenfarbnen Stoffs mahlen wollen, die Rosenfarbe noch ein Mal so stark machen, dergestalt, daß dadurch die Schatten viel lebhafter und glänzender werden, als die Lichter.

Wenn man bei der Mahlerei des Fleisches diesen Grundsatz befolgen wollte, so bedürfte man nur einer stufenweisen Folge von Fleischtinten, von der hellesten bis zur ziegelrothen und noch röther, dergestalt, daß man die Fleischfarbe so roth wie gebrannten Töpferthon machen würde. Dies erinnert uns an das, was ich schon oft erwähnt, nämlich, daß die Schatten aller nur denkbaren Gegenstände den größten Theil von der Localfarbe eben dieser Gegenstände verlieren, um die von denjenigen Körpern zu entlehnen, die ihnen durch Zurückwerfen einen schwachen Schein mittheilen, oder von der allge-

meinen Helligkeit, womit alle Lufttheilchen angefüllt sind. Man muß also mit allem Fleiß nicht allein den Werth *) dieser Schatten in Absicht auf die erleuchtete Partie studiren und vergleichen, sondern auch noch den von andern Gegenständen erborgten Ton, ohne welchen man alles falsch machen würde; denn alle Farben würden einen Anschein von Schmutz haben, und die Schatten würden als Flecke erscheinen, anstatt daß sie als Gegenstände erscheinen sollten, die blos des gerade einfallenden Tageslichtes mehr oder weniger beraubt sind. Warum hat man aber niemals von einem Kinde oder von einer ganz unwissenden Person gehört, daß die Schatten im Gesicht oder eines andern ähnlichen Gegenstandes in der Natur als schmutzige Flecke erscheinen, obgleich diese Schatten oft aus Tinten bestehen, die aus der Localtinte gar nicht zusammengesetzt sind? weil das Ganze wahr, harmonisch und mit den unabänderlichen Gesetzen der Natur übereinstimmend ist. Nach diesen Bemerkungen ist es eben so lächerlich nicht, zu hören, wenn z. B. ein Unwissender in der Mahlerkunst sagt: warum hat man der Person in diesem Portrait Tabak unter die Nase gegeben, da sie keinen schnupft? Junge Künstler pflegen dergleichen Kritiken mit Achselzucken zu belächeln. Ich glaube, sie thun sehr unrecht, und würden viel klüger handeln, wenn sie diese freimüthige Bemerkung einer vorurtheilsfreyen Person benutzten, die geradezu das zu erkennen giebt, was sie empfindet.

Ist es nicht einleuchtend, daß, wenn der Mahler diesen Schatten in einem richtigeren Tone angegeben hätte, der Beschauer in dem Gemählde nicht weiter bemerkt haben würde, daß dieser Ton in der Natur nicht so hart in die Augen fällt? Was mich betrifft, so gestehe ich, daß ich Bemerkungen aus dem Munde nicht Kunstverständiger niemals verwerfe; die Kraft der Wahrheit spricht aus ihnen; indem sie ihre eigene Unwissenheit wohl kennen, so wagen sie sich nicht gern an Kritiken, durch welche sie von den Umstehenden ausgelacht würden, also

*) Werth bedeutet hier den Grad der Stärke eines Schattens in Beziehung auf die erhellten Partieen eben desselben Gegenstandes, gleichviel, ob von einer Zeichnung, einem Kupferstich, oder einer Mahlerei die Rede ist.

blos, weil eine Sache sie unangenehm überrascht, so lassen sie ihren Gedanken ganz unschuldig freien Lauf.

Im Gegentheil setze ich auf die Bemerkungen der Halbkenner viel weniger Vertrauen; sie brennen überhaupt vor Begierde ihre oberflächlichen Kenntnisse auszukramen, sie urtheilen mit Recht und Unrecht, und sprechen ab; (nur diejenigen nehme ich aus, die ein feines Gefühl und sehr gesundes Urtheil haben;) sie kramen blos eine Sammlung von Gemeinsätzen und termini technici aus, womit ihr Gedächtniß angefüllt ist. Dieser wissenschaftliche Prunk, der die Stelle des wahren Wissens vertritt, erstickt in ihnen den vorurtheilsfreien Geist, der ihnen gewiß nützlicher seyn würde, wenn sie sich nicht anmaßeten, als Kenner zu gelten.

Von den flatternden und von der Luft bewegten Gewändern.

Fliegende Gewänder kann man nicht nach der Natur copiren. Man muß viele Beobachtungen angestellt haben, und schon ein guter Praktiker seyn, wenn man dergleichen unternehmen will. Ich weiß sehr wohl, daß einige Künstler sie mit Bindfaden an Draht aufhängen; allein dieses Verfahren selbst setzt viele Beobachtungen und Geschmack voraus. Mithin rathe ich den Anfängern, bei ihren Spatziergängen die biegsamen Umrisse an den Extremitäten der Draperieen zu untersuchen, wenn sie vom Winde bewegt werden, es sey nun daß eine Person durch ihren schnellen Gang und heftige Bewegung ihres Körpers diese Umrisse hervorbringt, oder daß die Gewalt des Windes die Ursache davon ist. Übrigens ist es nicht sehr gewöhnlich, fliegende Gewänder in einem Portrait anzubringen, denn diese Mode hat aufgehört. Nichts desto weniger ist es bei einem Portrait zu Fuß mit gutem Erfolg anzubringen; wie man sich davon durch die besten neuern Mahler überzeugen kann. Allein es muß dieses so gut ausgeführt seyn, wie von einem Gerard, Guerin, Gros, Girodet, Isabey und einigen Andern, wenn die Wirkung davon natürlich erscheinen soll. Übrigens stellt man in dieser Bewegung blos Gazen und leichte Mousseline dar, sonst würde man nicht einen bloßen Zephyr, sondern

einen Sturmwind vorausſetzen; überdies, da es unſchicklich iſt, eine Perſon kaltblütig und unbeweglich dem Sturm auszuſetzen, müßte auch Alles in dem Gemählde mit dieſer Wirkung übereinſtimmen. Die Haare, ſo wie alle leichte Nebenwerke, müßten in Unordnung ſeyn, und wenn der Hintergrund eine Landſchaft vorſtellt, ſo müßten die Bäume und Wolken die Heftigkeit des Windes andeuten.

Ich behaupte keinesweges, daß dieſes nicht verdienſtlich ſeyn ſollte, wenn das Ganze wohl verſtanden und behandelt iſt; allein mich dünkt, daß dergleichen Effect, ſo mahleriſch er auch ſeyn kann, nur für Portraits der Militairperſonen, Helden und Seeleute geeignet iſt, oder auch wohl noch für das Portrait eines gelehrten Geologen oder Naturforſchers, der aus Liebe zur Wiſſenſchaft dem Ungeſtüm der Luft Trotz bietet.

Es verſteht ſich, daß ich hier nicht von hiſtoriſchen und Genre-Gemählden rede, in welchen Alles erlaubt iſt, nur nicht das, was der Wahrheit zuwider ſeyn kann.

Was die Behandlung [le faire *)] in den Draperieen betrifft, ſo muß ſie breit, fett aufgetragen und ohne kleine Details ſeyn. Die Lichter müſſen ſtark und frei impaſtirt ſeyn, und die Schatten weniger dick von Farbe. Man muß dicke Pinſel dazu gebrauchen, jedoch allezeit dem Umfang des Gegenſtandes angemeſſen. Der Mahler muß ſo zu ſagen bei erhobener Hand mit ſeinem Pinſel ſpielen und ſcherzen, ausgenommen bei gewiſſen kleinen Details von Stickereien und ähnlichen Dingen, wie Spitzen u. dgl.

*) Unter le faire verſteht man die Behandlung der Farbe. Man ſagt von einem Mahler, daß er eine gute Behandlung habe, wenn ſeine Farbe gut und frei aufgetragen iſt.

Ein und zwanzigste Lection.

Verfahren bei dem Retouchiren blos einzelner Stellen in einem Gemählde, das schon zwei Mal übermahlt ist, und in welchem man gewisse Fehler zu verbessern oder einige Tinten abzuändern wünscht, ohne Flecke zu verursachen.

Ich nehme jetzt an, daß das Gemählde vollkommen trocken ist nach der zweiten Übermahlung. Es ist selten, daß man nicht den Wunsch haben sollte, irgend eine Verbesserung vorzunehmen, theils, um eine Partie mehr abzudämpfen, eine andere lebhafter, eine dritte munterer oder wärmer, eine andere Stelle nicht so hart, eine Tinte mehr durchscheinend zu machen, eine Touche kräftiger zu heben, sowohl durch Dunkelheit als Licht, oder endlich ein zu schreiendes Licht zu vermindern ꝛc., bald in gewissen Partieen, bald in der Harmonie des Ganzen. Es ist also vortheilhaft, wenn man blos die fehlerhaften Partieen überarbeiten kann, ohne das ganze Gemählde zu übermahlen, denn dies würde eine sehr beträchtliche Arbeit seyn; überdies läuft man Gefahr, das, was gut ist, zu vernichten, indem man sich nicht allezeit versprechen kann, schon gelungene Partieen mit gleich gutem Erfolg wieder herzustellen. Wollte man nun diese Correcturen trocken *) vornehmen, und ohne weitere Vorsicht

*) Trocken mahlen, heißt, auf eine trockne Partie Farbe auftragen, ohne sie vorher mit Öhl anzufeuchten. Das gewöhnliche Mohnöhl taugt übrigens nicht gut dazu, weil es theils nicht weiß genug, theils nicht schnell genug trocknet, mithin auf allen retouchirten Stellen sichtbare Flecke zurücklassen würde. Wenn man trocken mahlt, so sind die Flecke weniger sichtbar; allein man kann über die Vermischung und übereinstimmung des Tons mit der Unterlage und der Umgebung nicht richtig urtheilen, weil sie viel weißlicher erscheinen, wenn sie trocken sind, dergestalt, daß man sich in dieser Hinsicht leicht irren kann. Blos diejenigen Retouchen muß man trocken bearbeiten, die nicht sehr groß und von kleinem Umfange sind, eine freie und charakteristische Touche erfordern, wie z. B. die glänzenden Blicke auf Metall, Glas, Stickereien, und andere ähnliche Touchen, sie mögen dunkel oder hell seyn

blos einzelne Partieen übermahlen, so wie man bei der Untermahlung verfährt; so würde man eben so viele Flecke machen, als man Partieen zu retouchiren hat.

Um diesen Nachtheil zu vermeiden, nehme man ein wenig gebleichtes Öhl (das in der 9ten Lection Seite 145 u. f. angegeben ist), und bediene sich dessen, so wie in dieser Lection gesagt worden. Dieses breite man sehr wenig aus, und blos auf der Partie, die man wirklich retouchiren will. Wollte man dieses Öhl vorher auf alle die Stellen, die man retouchiren will, verbreiten, so würden sie mehlig und weißlich werden, indem das gebleichte Öhl viel geschwinder trocknet, als das andere, das übrigens eine sehr willkommne Eigenschaft ist, um diese Art von Correcturen zu machen.

Eben dieses Öhl ist auch vortrefflich, um damit gewisse lebhafte und helle Farben auf schönen Draperieen glasirend aufzutragen, weil man bei dem fetten Firniß befürchten muß, daß er die Farbe verdirbt. Indessen rathe ich, bei den Lacken und dem Indischen Gelb allezeit etwas fettes Öhl hinzuzusetzen, weil diese Farben zu langsam trocknen, besonders im Winter.

Vermittelst der verschiedenen Retouchen und der Glasirung, wovon ich eben geredet, kann man das Gemählde ganz vollenden; allein da alle Farben, welche dünn gebraucht werden, schwer trocknen, so setze man sein Gemählde nachher der Luft und dem Tageslicht aus, sogar der Sonne, wenn sie nicht zu brennend ist, verwahre es aber allezeit gegen Staub und andere widrige Zufälle.

Zwei und zwanzigste Lection.

Ueber die Zusammensetzung verschiedener grünen Farben, besonders in der Landschaftmahlerei, nebst einigen Betrachtungen über die Wirkungen der Sonne und der Schatten, über die Entfernungen, den Baumschlag ꝛc.

Von meiner Palette sind alle grüne Farben, als Kupfer-Oxyde, verwiesen, indem sie von selbst nachschwärzen und alle übrigen Farben verändern. Die grünen Lacke, deren man verschiedne Arten verfertigt, sind überhaupt nicht dauerhaft, weil sie aus vegetabilischen Substanzen extrahirt sind. Ich kann daher ihren Gebrauch nicht anrathen, außer in den seltenen Fällen, wo man vielleicht mit krystallisirtem Grünspan Nr. 37. und allenfalls mit dem grünen Lack Nr. 38. glasiren kann, in so fern als die Erfahrung lehrt, daß er dauerhaft ist und die übrigen Farben nicht verändert, was ich aber noch nicht versichern kann.

Allein in allen Fällen brauche man diese beiden grünen Farben blos zum Glasiren, fast niemals in Landschaften, und niemals zum Impastiren. Ich wiederhole es, nur selten davon Gebrauch zu machen, weil man fast nie die Absicht hat, ein so glänzendes Grün hervorzubringen, wie man dadurch erreicht, wenn man mit diesen zwei grünen Farben andere glasirt *).

Alle übrige lebhafte grüne, dunkle und starke Farben können aus Berlinerblau gemischt werden, die zarten aber, be-

*) Man sehe, was über das Grünspangrün S. 61., und von dem grünen Lack S. 65. gesagt worden ist, wo der Gebrauch derselben und die Fälle, in welchen er Statt findet, angegeben worden.

sonders für die Entfernungen, aus Ultramarin. Man mischt darunter verschiedenes Gelb, je nachdem man dem Grün Kraft geben will, oder einen warmen oder kalten Ton, so wie er zu dem Gegenstand erforderlich ist, den man mahlen will.

Allein überhaupt muß man mit dem Berlinerblau vorsichtig umgehen. Es ist eine schneidende Farbe, die alle Farben, die man damit vermischt, stark tingirt, weil seine Theilchen unendlich theilbar sind. Besonders muß man im Himmel, Wasser und schönen Draperieen, selbst bei der Untermahlung, damit sparsam umgehen, weil das Berlinerblau in das Gelbgrün fällt und alle lichten Tinten verdirbt, ausgenommen die grünen, wo es weniger schädlich, ja sogar sehr nützlich ist. Das Berlinerblau taugt nicht zu schönem Violett, noch zu irgend einer zarten Tinte, es sey denn mit schönem Schwarzblau hinlänglich vermischt, und wird nur in den Schatten gewisser Draperieen blos bei den Untermahlungen verbraucht, oder mit vielem Weiß vermischt in der Fleischfarbe, wie ich in der 17ten Lection S. 173. bemerkt und angezeigt habe; auch ist in der Fleischmahlerei die Schmalte im Winter, und das Thenard'sche Blau im Sommer allezeit noch vorzuziehen. Das Berlinerblau mit Neaplergelb vermischt giebt ein angenehmes aber etwas kaltes Grün. Dieses Grün ist nur in gewissen Fällen gut, wie z. B. in den bläulichen Wiederscheinen, die vom Himmel auf die Bäume zurückfallen, und zwar auf der Schattenseite, indem man es mehr aus Blau als Gelb zusammenmischt; in gewissen grünen Draperieen, und in den Blättern gewisser Pflanzen oder Blumen und fetten Gewächsen ꝛc. Wenn man sie etwas warm andeuten will, so setzt man etwas Neaplergelb und gelben Ocher hinzu; will man es noch wärmer und dunkler haben, so mischt man blos Ochergelb und gar kein Neaplergelb darunter; soll es noch dunkler und wärmer werden, so versetzt man es blos mit dunklem Ocher *).

Was die schlechten und gebrochenen grünen Farben betrifft, die für Bäume und Landschaften überhaupt weit häufiger als

*) Hieraus erkennt man, wenn irgend ein Grün warm erscheinen soll, daß das Gelb vorherrschend seyn muß. Denn wenn man auch das schönste Goldgelb gebrauchen wollte, so würde es doch kalt bleiben, wenn in der Mischung das Blau die Oberhand behält.

die andern gebraucht werden, so mischt man sie auf verschiedne Art, je nachdem es der Ton erfordert, oder die Natur, die man copiren will. Für das Grün im Schatten z. B. kann man gar kein Blau mischen, sondern man muß es aus Schwarzblau und verschiednem Gelb zusammensetzen, dieses ist sanft und sehr harmonisch. Will man, daß die Tinte mehr hell grünspanfarbig werden soll, wie z. B. die Weiden im Schatten, oder wie gewisse fette Pflanzen ꝛc., so mache man diese aus Schwarz, Neaplergelb und mehr oder weniger Weiß. Wenn dieses abgedämpfte Grün mehr gelblich werden soll, so setze man mehr Dunkelgelb hinzu, und brauche sogar die gebrannte und ungebrannte terra de Siena, nach den Graden der Dunkelheit des Gelbbraunen und der Wärme. Das braune gebrannte Berlinerblau ist auch sehr gut dazu. Allein diese drei Farben decken überhaupt nicht gut; zum Untermahlen sind die Ocher besser zu gebrauchen, indem man, wenn es nöthig ist, etwas rothen Ocher hinzusetzt, um sie mehr bräunlich zu machen.

Allein bei Beendigung eines Gemähldes, wenn bei dem Mahlen die grüne Fläche sich perspectivisch verlieren soll, und die blau-graue violette Tinte der Ferne einen Luftton annimmt, so brauche man blos das Ultramarin, und in dessen Ermangelung das Thenard'sche Blau. Man breche das zu lebhafte Grün, welches aus dem Neaplergelb oder dem gelben Ocher entstanden ist, mit Krapplack, oder bisweilen mit ein wenig rothem Ocher, und fast allezeit mit mehr oder weniger Weiß, um die Tinte der Luft nachzuahmen.

Das Grün der Wiesen und der Bäume muß allezeit stufenweise etwas mehr von dem Luftton der Ferne annehmen, nach dem Maaß, als sich die Gegenstände gegen den Horizont des Gemähldes verlieren. Bei alle dem beobachte man die zufälligen Sonnenblicke, die in der Natur eine so angenehme Wirkung hervorbringen, und den Mahler bei Absonderung der Gründe mächtig unterstützen, um die Monotonie des Tons in der Landschaft abzuwechseln, wenn sie überall durch die Wolken gleichmäßig beschattet seyn sollte. Diese zufälligen lichten Erhellungen accidens) müssen gleich goldfarbig seyn, ohne jedoch die ganze Kraft der Sonnenstrahlen, wie auf den Vordergründen, anzudeuten. Einige derselben sind gelblich, andere Nankin- oder fast

fleischfarbig, andere rosig, und andere von Orangefarbe ꝛc.; dies wechselt unendlich ab nach dem Zustand des Himmels und der Atmosphäre, der Höhe der Sonne, der Art des Bodens, oder der Früchte, die auf demselben wachsen, und endlich nach der Jahreszeit, und besonders nach dem Lande, welches der Ort der Scene darstellt. Außer diesen allgemeinen Grundsätzen kann man keine weitern Regeln geben; man muß die Natur treu nachahmen, besonders in Ansehung des Tons der Farbe, und wenn man, nach vielen nach der Natur selbst gemahlten Studien, kein feiner Colorist wird, das heißt, ein wahrer, so ist man für diese Partie nicht mit dem gehörigen Talent versehen, welches, nach meiner Überzeugung, zur Landschaft wesentlich nöthig ist.

Wenn man anfängt die Landschaft nach der Natur zu studiren, so muß man blos Züge und Umrisse mit dem Bleistift machen, die man bald hier bald dort zur Kenntniß der Schattenmassen schattirt, damit man sich nicht verwirrt, und von der Wirkung eine leichte Idee erhält. Diese schwachen und nur wenig angedeuteten Schattirungen löschen die Umrisse und einzelnen Züge nicht aus, und bezeichnen die verschiedenen Schattenmassen, die sonst in kurzer Zeit unsern eignen Augen entschwinden würden.

Man bemühe sich die verschiednen Bewegungen und Krümmungen an den Zweigen der Bäume, die nicht weit von uns entfernt sind, wohl aufzufassen, so, wie man die Gewänder an der Form jeder Falte unterscheidet; mithin erkennt man in der Ferne die Arten der Bäume an ihrem Umfang und ihrer Masse überhaupt, und besonders kann man sie an der Natur der Verzweigung und an dem eigentlichen Wurf derselben weit besser erkennen, als an der Form der Blätter und deren Tinte.

Indessen ist es nützlich, besonders bei Bäumen, die dem Auge nahe sind, ihre Blätter und deren Grün so genau als möglich nachzuahmen. Es kommt nicht darauf an, die Form eines jeden Blattes nachzuahmen, dies würde ein lächerliches Unternehmen seyn; allein bis auf einen gewissen Punkt, und durch eine gewisse Behandlung des Pinsels, die unmöglich genau angegeben werden kann, kann man sich einen Mechanismus, ein Machwerk (un faire) eigen machen, daß das Blätterwerk einer Eiche, eines Nuß-, Kastanien- und Maronenbaums, einer Rüster, Espe, Pappel, Weide und Akazie ꝛc. charakteri-

sirt. Man sieht zwar das Blatt nicht, aber man erräth es, und der mehr oder weniger sich ausbreitende oder gekrümmte Umfang des Baums und seiner Zweige trägt das Übrige dazu bei.

Es ist um so wichtiger, gleich bei dem ersten Anfang dieser Art Studien, daß man sie bis auf einen gewissen Punkt nachzuahmen sucht; denn wenn man ein Mal eine gewisse Manier des Baumschlags angenommen hat, sie mag falsch, oder wahr, oder regelmäßig seyn, so verändert man sie nicht mehr, oder nur mit vielen Schwierigkeiten. Es verhält sich damit eben so, wie mit der Schreibkunst; denn wie sich die Hand ein Mal eine gewisse Art Buchstaben zu mahlen gewöhnt hat, so behält man diese Manier Zeit seines Lebens.

Man sieht öfters sehr schöne Landschaften, die aber durch die einförmige Behandlung der Blätter für alle Bäume fehlerhaft sind. Einige machen spitze Blätter, Andere blos kleine runde Punkte, Andere ein unbedeutendes Zickzack, ein Anderer stellt allezeit 4 oder 5 Blätter so zusammen, wie die Finger an der Hand, oder wie herabfallende Sterne, wie man sie an den Maronen- und Kastanienbäumen sieht. Dieser Fehler entstellt gute Arbeiten außerordentlich, und verbreitet eine Monotonie, die dem Betrachtenden zuwider ist.

Bei den Gebüschen kann man auch die Art des Baums an der Menge der Blätter an den äußersten Enden der Zweige erkennen. Man copire lange Zeit die Natur, und mahle viel nach derselben, ehe man es wagt, aus seiner Phantasie oder mit Hülfe seines Genies Baumschlag zu machen, und selbst wenn man so weit gekommen ist, bleibe man nicht lange dabei stehen, ohne vor dem allgemeinen Meister neue Studien zu wiederholen; dieser wird uns der Wahrheit allezeit näher führen, als alle Copien nach den besten Landschaftmahlern.

Indessen wenn man auch die schöne Natur zum wahren Muster erwählt, so studire man zugleich die Gemählde der berühmtesten Meister in dieser Art. Man betrachte wechselseitig und mit der größten Aufmerksamkeit einen Claude Lorrain, Ruisdael, Berghem, Bott, Carl Dujardin u. a., und vergleiche sie mit der Natur. Man wird sehen, wie sie die Natur wiedergegeben haben, mit welcher Kunst sie die Wir-

kungen zu wählen gewußt, und welche Zusammenstellung bei der Vertheilung des Lichts und Schattens sie angenommen haben. Von einem jeden nehme man das, was uns am wahrsten, am auffallendsten und am meisten romantisch zu seyn scheint; allein man hüte sich eine einzelne Manier anzunehmen; man sey der Natur getreu. Ist es nothwendig, eine Manier zu haben, so sey es ohne unser Wissen und unsere eigene, und gleichsam das Resultat unserer Studien und unseres Gefühls, und nicht die Frucht der Nachahmung einer andern Manier. Man ist allezeit fehlerhaft und zaghaft, wenn man sich durch die Fußtapfen irgend eines Meisters fortreißen läßt.

Der Himmel, und die Entfernungen, und selbst die großen Flächen Wasser (wenn sie ruhig und himmelblau sind) müssen von der Untermahlung an mit Ultramarin gemahlt werden; mit andern blauen Farben würde man den Ton der Farbe nicht fein und verschwindend genug erhalten.

Man muß für alle diese Dinge, und besonders für die Lüfte, Tinten von Ultramarin und Weiß, mehr oder weniger mit Blau vermischt, zusammensetzen, indem man allezeit mehr oder weniger Weiß hinzusetzt. Der Himmel, welcher über unserm Kopfe bis zum Horizont eine Art Gewölbe bildet, muß nicht überall mit einer gleich starken blauen Tinte gemahlt werden. Der hohe Himmel, da er für unsere Augen der entfernteste Theil von den Dünsten ist, die von der Erde aufsteigen, erscheint uns von reinerem und dunklerem Blau, als der Horizont, besonders der Sonne gegenüber; allein diese Abstufung des Blau muß sich von einem Ende zum andern auf eine unmerkliche Art verlieren und amalgamiren, ohne daß man den Übergang von einem dunklern Streife zu dem folgenden, etwas hellern, wahrnehmen kann. Zu dem Ende mische man auf der Palette einige abgestufte blaue Tinten; die dunkelste brauche man am hohen Himmel an dem entferntesten Winkel der Sonne, und gehe mit schiefen Streifen stufenweise weiter, bis an die Partieen, wo die blaue Farbe mit der mehr oder weniger Orangefarbe des Horizonts sich vermischt und unmerklich verschmelzt. Dies ist besonders die Stelle, welche unbemerkbar seyn muß, und von diesem Punkt an darf man kein Blau mehr in die Tinte mischen, sondern man muß die reine Tinte des Horizonts ge-

brauchen, indem man sie stufenweis immer heller und lichter hält, je mehr man sich der Erde und dem Punkte nähert, der der Sonne am nächsten ist. Damit aber die Stelle, wo die blaßblaue Farbe mit der Orangefarbe zusammentrifft, unbemerkbar sey, so müssen beide Tinten, ob sie gleich von verschiedener Farbe sind, dessen ungeachtet von einerlei Grad der Stärke seyn, sonst würde die eine durch die andere einen Fleck hervorbringen. Die Tinten des Horizonts sind sehr verschieden, allein bei einem heitern Himmel findet überhaupt eine sehr helle Fleischfarbe gewöhnlich Statt. Nachher modificirt man sie nach der Natur, die man copirt, indem man sie entweder mehr roth oder weißlich, gelblich, und bisweilen wohl gar etwas grünlich macht ꝛc. Wenn der Himmel große Partieen von Wolken hat, so bemühe man sich nicht, sie mit Ultramarin zu bedecken, dies wäre Zeit- und Farbeverlust; wenn es aber nur einige leichte Wolken giebt, so spare man diese nur nachlässig, bisweilen aber auch gar nicht. Man mahlt die Wolken über das Himmelblau mit wenig Farbe, bald mit einem violetten Grau, bald mit einem andern Ton; aber allezeit mit einem Grau und Ultramarin, mit Weiß, und mit mehr oder weniger rothem oder hellem Ocher, und bisweilen mit Carmoisinlack. Die auf der Palette zubereiteten Tinten des Horizonts dienen nachher zu Erhellung der lichten Ränder dieser Wolken. Übrigens modificirt man die Tinten mit der Spitze des Pinsels, und indem man sich einer hinlänglichen Quantität Weiß bedient, erleuchtet man sie damit nach Belieben, besonders am Horizont, der gemeiniglich viel heller ist, je nachdem er sich der Erde nähert. Wenn er eine sehr reine Farbe haben soll, so brauche man statt des rothen Ochers den Zinnober. Übrigens brauche man die Farbe, ohne Öhl hinzuzusetzen, und einen starken Pinsel mit vielen Borsten und Farbe, und, anstatt damit feine und breite Striche zu machen, tupfe man mit kleinen einzelnen Stößen von einer Seite zur andern, indem man an dem Winkel des Gemähldes anfängt, wo das Blau weniger hell ist, und in der Krümme auf diese Weise allezeit vorwärts geht, in einer schiefen Richtung des Pinsels von ungefähr 45 Grad, jedoch so, daß man den obern Theil des Himmels immer etwas dunkler hält, als alles Übrige. Diese so getupften Pinsel-Hiebe müssen von der Linken zur Rechten geschehen, und

nachher verbreitet man sie ungefähr nach der ganzen Länge des Borstenpinsels, und nach der jedesmaligen Abstufung. Man muß sich bemühen, die Farbe jederzeit gleich dick überall aufzutragen, um nachher das Ganze ohne Schwierigkeit vereinigen zu können, indem man einen großen und starken Dachspinsel nimmt, mit welchem man alle Abstufungen in einander vertreibt und vermischt. Man muß bei dem Auftrag der Farbe den Pinsel herzhaft führen, dergestalt, daß er die fette Farbe gut absetzt, ohne daß sie sich rollt. Dies geschieht mit kleinen schnellen Stößen, ungefähr so, als wollte man sehr kurze Striche machen, die sich alle in einander wieder vereinigen. Auf eben diese Art trägt man auch die Farbe in allen großen Partieen auf, wie bei Hintergründen, Meublen, Terrains und Gewändern; mit dem Vorsatz, daß, wenn die weiße Farbe abgesetzt ist, man an gewissen Orten von neuem darüber geht, um der Farbe die Richtung zu geben, die sie in Bezug auf die Form des Gegenstandes haben muß. Man fängt gemeiniglich mit Bedeckung einer großen Partie an, indem man von der linken Seite des Gemähldes ausgeht, weil es viel natürlicher und bequemer ist, den Pinsel von der Linken zur Rechten zu führen, als umgekehrt.

Hat man einen aschfarbnen und wolkichten Himmel zu mahlen, so untermahle man nicht mit Ultramarin, sondern nehme blos Korkschwarz, welches das leichteste und bläulichste von allen schwarzen Farben ist. Giebt es aber blaue oder nur sehr bläuliche Partieen, so nehme man reines Ultramarin für die erstern, und mische davon mehr oder weniger (mit Schwarz und Weiß) für die zweiten. Für die Wolken, deren Töne und Tinten abwechselnd sind, mische man unter das Grau bald hellrothen Ocher, bald Lack, und endlich gelben Ocher, wenn sie einen gelb-bräunlichen Ton annehmen. Oft giebt selbst das Ultramarinblau, das mit Weiß vermischt und zum Himmel gedient hat, den erwünschten Ton, wenn es mit einer von den warmen Tinten des Horizonts versetzt wird. Übrigens kann man auch entweder Grau, oder eine von den angezeigten Farben, mit der Spitze des Pinsels hinzusetzen, bis man damit zufrieden ist. Allein niemals mische man andere Farben hinzu, ausgenommen in gewissen seltenen Fällen, die man wohl zu beurtheilen hat, eine Zinnoberfarbe; denn sonst wird der Himmel hart, und bekommt

nicht das verschwindende Ansehen, besonders wenn terra de Siena dazu gebraucht wird ꝛc. Auf eben die Art verfährt man, wenn man den Himmel beendigen will, wobei man, jedoch ohne sich zu sehr daran zu binden, vermeiden muß, die lichten Partieen der Wolken mit Blau oder Grau zu bedecken.

Was die eigentlich sogenannten Fernen oder Aussichten betrifft, so werden sie überhaupt mit den Tinten des Himmels gemahlt, die man nach Umständen modificirt. Aller Unterschied dabei besteht darin, daß man auf gewissen Gründen bald da bald dort mit einigen hellgrünen Tinten glasirt, so wie auch mit einigen hellen fleischfarbenen, wie oben schon bemerkt worden ist. Die Fernen thun die meiste erwünschte Wirkung, je breiter man sie behandelt. Man muß blos die Licht- und Schattenmassen andeuten, und sie geistreich touchiren, ohne sich auf Details einzulassen. Hat man ein sehr fernsichtiges Auge, so verschließe man die Augen halb, betrachte damit die Natur in Masse, ohne ängstlich kleine Details aufzusuchen, und mahle sie so, wie man sie in dieser ausgedehnten Manier sieht; dieses wird uns viel besser gelingen, besonders wenn man den rechten Ton dabei trifft. Die Bäume untermahle man nicht mit einem schönen Grün, sogar die nicht, die sich auf den nächsten Vordergründen befinden; man mische sie alle aus einer viel wärmern Tinte, das heißt, aus einer viel gelb-bräunlichen. Diese Arten von Unterlagen machen das Grün, das man bei der zweiten Übermahlung darüber legt, weit weniger hart, und giebt einen viel harmonischern Ton. Ohne diese Vorsicht verfällt man ohne Widerspruch in das Illuminiren, und das Grün wird so hart und schneidend, daß das Gemählde, nach dem gemeinen üblichen, aber passenden Ausdrucke, das Ansehen eines Eierkuchens mit feinen Kräutern (une emolette aux fines herbes) erhält.

Das, was jetzt gesagt worden ist, setzt voraus, daß man auf einer Leinwand untermahlt, die mit einem warmen und orangefarbnen Ton grundirt ist *). Wenn man hingegen auf

*) Man sehe über das, was man Grundirung der Leinwand nennt, die verschiedenen Öhl- oder Leimfarben, die man dazu gebraucht, und die Art sie selbst zuzubereiten, die 30ste Lection.

einem aschfarbnen Grunde untermahlt, so will ich jetzt lehren, was man zu thun hat, damit die ganze Landschaft, und selbst das Blau des Himmels, keine kalte Tinte annehme, die einer mittelmäßigen Aquarell ähnlich seyn würde, weil sie gar keinen tiefen Ton hat.

Wenn man auf einem aschfarbnen Grunde mahlt, so ist es gut, wenn man eine Art von erster Untermahlung blos glasirend macht, das heißt, alle Gründe, alle Gegenstände, und selbst den Himmel, mit einem warmen und orangefarbnen Ton übergeht, weder dick noch impastirend, und ohne Vermischung mit Weiß, so wie man auf weißes Papier mit Bistre zu tuschen pflegt. Man beobachte sorgfältig, für die Fernen und den Himmel viel frischere und hellere Tinten zu gebrauchen, um das Mehlichte zu vermeiden *). Man untermahlt sogar die Gründe, die Bäume, mit einem Wort, Alles durchsichtig, und lange nicht so lebhaft, als das Original. Diese Art von Grundirung verstattet große Vortheile; der erste besteht darin, daß man ein Ganzes darstellt, welches einen gewissen Eindruck macht. Diese Methode ist in der Landschaftmahlerei eben das, was die Grundirung bei der Fleischfarbe der Figuren ist, wovon ich geredet habe **). Wenn diese Grundirung recht trocken geworden, so mahlt man alsdann mit mehrerer Sicherheit darüber, und man kann mit der zweiten Übermahlung (die alsdann mit voller Farbe geschieht) viel schneller vorwärts schreiten, als sonst, dergestalt, daß man bei der dritten Übermahlung sein Gemählde mit weniger Mühe vollenden kann, blos mit geistreichen Druckern und Erhöhungen und verschiednen Glasuren in den Bäumen, Gründen, und überall anderwärts. Der zweite Vortheil ist

*) Was man unter dem Worte mehlicht versteht, sehe man Lect. 19., S. 248.

*) Man sehe die 18te Lect. S. 189., in Ansehung der Art und Weise, die Hauptmassen der Schatten in der Fleischfarbe vorzubereiten, und zwar mit Öhlfarbe, wie bei dem Touchen. Indessen ist ein großer Unterschied zwischen der Untermahlung der Landschaften und der Köpfe. In den Landschaften wird nichts ausgespart, man mahlt überall, und man macht mit einer einzigen orangefarbnen Tinte in den Lichtern eine Art von Zeichnung, und in den Schatten mit einer braunen Farbe, anstatt, daß man bei den Köpfen oder Figuren blos die Hauptschatten mit einer Bistre-Farbe leicht andeutet, und spart das Übrige aus, um mit voller Farbe zu impastiren.

eben so wichtig, als der erstere, der darin besteht, daß, weil die Untermahlung warm ist, diese allezeit etwas durchschimmert, wenn man sie auch bei der zweiten Übermahlung deckt, und ertheilt allen Tönen, die man darüber legt, etwas Reifes und sehr Vollendetes.

Wenn man auf einen einfärbigen orangefarbenen Grund mahlt (welches ich allezeit vorziehe, besonders wenn die Leinwand nicht mit Ohl, sondern mit Leimfarbe zubereitet ist), so kann man sogleich mit allen impastirten Farben darauf untermahlen, und auf die angezeigte Art verfahren.

Mehrere vortreffliche Mahler machen von diesen Grundirungen Gebrauch, und befinden sich, so wie ich, recht wohl dabei. Indessen ist diese Methode von den Künstlern noch nicht allgemein angenommen.

Bei der Untermahlung der Bäume, der Rasen und der Gründe brauche man niemals das Indische Gelb, denn es dient blos zum Glasiren; man muß abwechselnd dunkeln Ocher für die dunkeln Stellen und hellen Ocher für die lichten gebrauchen, indem man nach Bedürfniß Weiß darunter mischt. Für das muntere Grün kann man Neaplergelb anwenden, weil es gut deckt, allein man vermenge es nicht mit Weiß, indem beide Farben sich wechselseitig schaden, und durch die Mischung sich sehr verändern. Wenn man aber warme und güldene Tinten zusammensetzen will, so brauche man die Ocher, denn das Neaplergelb zieht allezeit etwas ins Grünliche, und besonders muß man in dem Himmel keinen Gebrauch davon machen.

Die meisten berühmten Mahler der Italiener und Niederländer haben sich der weiß oder grau grundirten Leinwand oder Holzes sehr wenig bedient, sie sind sogar auf ein anderes Extrem verfallen, und haben eine braunrothe oder rothocher Grundirung gewählt. Die letzte Farbe ist zwar ihrer Natur nach nicht so schädlich als die weiße, allein es entsteht doch ein großer Nachtheil daraus, nämlich ihre Gemählde sind braun geworden. Wir haben davon Beispiele in den Werken zweier berühmten französischen Mahler, nämlich des Poussin und Le Brun, die davon Gebrauch gemacht haben. Ihre Werke, besonders die des erstern, sind durch diese braune Tinte fast ganz entstellt, sie dringt durch ihre Fleischfarben und sogar durch

alles Übrige. Ich vermuthe auch, daß sie sich der calcinirten terra de Siena bedient haben, von welcher ich schon anderwärts gesagt habe, daß sie dergestalt bituminös ist, daß man sich nicht wundern darf, wenn sie das Weiß, welches ein Blei-Oxyd ist, umgeändert hat.

Man wird also sehr wohl thun, wenn man diese Farbe nicht gebraucht, wenn sie auch auf der Palette sehr schön und verführerisch aussieht. Allein außer ihrer bituminösen Eigenschaft, halte ich diese Farbe für zu stark und zu dunkel. Man muß zwischen den kalten grauen und den zu starken braunen Grundirungen das Mittel halten, und eine Orangefarbe wählen *). Nachfolgende Beispiele werden meine Behauptung bestärken, und zugleich andeuten, daß man von der vorherrschenden gelben Farbe bei dieser Grundirung nichts zu befürchten hat, wenn es nur ein warmes orangefarbenes Gelb ist, und kein citronfarbenes und grünliches.

Man nehme ein Blatt Papier von carmoisinrother Farbe und lege ein Blatt weißes, dünnes und durchsichtiges Papier darauf. Sieht man durch das weiße Papier, so wird die Carmoisinfarbe, blind, kalt und violett-aschfarbig erscheinen. Man verwechsele das untere Blatt mit einem lebhaft scharlachrothen, so wird es durch das weiße Papier blos rosen-aschfarbig erscheinen; wäre das untere Blatt rosenfarbig, so würde nur ein leichtes Lila entstehen. Nimmt man endlich ein schön goldgelbes oder orangefarbnes Blatt, ungefähr wie die Farbe der Ringelblume (Safrangelb), so wird das weiße Papier eine warme helle Tinte annehmen, die fast gar nichts Blindes und Aschfarbiges mehr an sich hat. Dies ist also die vortheilhafteste Tinte, weil die blauen, violetten, aschfarbigen und grünlichen Tinten, die man darüber legt, nichts von der Kälte und Härte annehmen, welche die weiße Grundirung mittheilt; auch nichts von der unkenntlichen und schlechten Tinte, welche von rothen oder braunrothen

*) Die Zubereitung oder der Überzug, den man auf die Leinwand trägt, ehe man darauf mahlt, heißt die Grundirung. Sie dient, um damit die Löcher und Pori auszufüllen und sie eben zu machen, so wie auch hölzerne Tafeln und andere Oberflächen, worauf man mahlen kann. Man grundirt sie aschfarbig, braun, roth und endlich auch orangefarbig, aber niemals mit andern Farben, ich ziehe aber die letztere Tinte allen übrigen vor. Man sehe die 30ste Lection, über die Grundirung der Leinwand.

Gründen entstehen. Die weißen oder aschfarbigen Gründe machen das Blau sehr hart, kalt und trocken, und die braunen Gründe, da sie nicht hell genug sind, stechen durch die hellen Farben durch, die man darüber legt, und machen sie unkenntlich, weinfarbig und schattig. Mit der Länge der Zeit nimmt das Übel zu, weil die Grundfarbe der Leinwand mit jedem Jahr immer mehr durch die Mahlerei dringt. Man sieht also durch die Erfahrung ein, daß das untere Blatt die Stelle einer Grundirung auf Leinwand vertritt; das weiße Papier stellt die hellen Farben vor, die man darauf trägt, und die man öfters mit mehr oder weniger Weiß versetzt.

Die Goldfarbe ist dergestalt vortheilhaft für die Mahlerei, daß viele von den ältern Mahlern, die im Kleinen mahlten, auf vergoldete Leinwand gemahlt haben. Ihre Werke haben sich zur Bewunderung gut erhalten, und gefallen durch einen sehr reinen und warmen allgemeinen Ton *). Mehrere meiner Freunde grundiren ihre Leinwand mit Leim, hellem Ocher, etwas rothem Ocher, und mit vielem Pfeifenthon vermischt, der die Farben nicht so wie das Bleiweiß verändert, sehr geschmeidig ist und nicht leicht bricht, so wie das Bleiweiß und der größte Theil der Mergel- oder weißen Kreide-Arten.

Man halte seine Untermahlungen allezeit in einem viel hellern und wärmern Ton, als das Gemählde in der Vollendung nicht ist; dies hat die Wirkung, daß alle Tinten die man darauf trägt, das reizende und kräftige Colorit erhalten, das ganz das Gegentheil der Illuminirung und Härte ist.

Man glaube nicht einem Gemählde dadurch Wärme zu geben, daß man viel Roth hinzusetzt; dadurch wird es vielmehr weinfarbig und schmutzig, wie ich eben durch das Übereinanderlegen der Papiere gezeigt habe, die uns als Beispiel dienen. Warme Tinten sind (wie ich wiederhole) die orangefarbnen; denn nimmt man ein bloßes Citronengelb ohne einige Beimischung von Roth, so würden alle blaue Farben grünlich werden, und

*) Das Gold, dieses sehr reine Metall, trägt unstreitig zur Erhaltung der Farben, die darauf gelegt werden, viel bei; allein abgesehen davon, so ist seine goldgelbe Farbe ein sehr vortheilhafter Grund für alle Farben.

fast alle übrige Farben würden eine schmutzige und braunblaue Tinte annehmen.

Man untermahlt die Bäume ohne Detail über dem Himmel; man spart die Gründung der Leinwand blos in der Mitte der großen Massen der Belaubung, wo der Himmel nicht durch die Zweige scheint; sind diese Partieen des Himmels sehr klein, so spart man auch diese nicht, man bedeckt die Masse überall, und hebt diese kleinen Punkte des Himmels erst bei der zweiten Übermahlung hervor. Allein, ehe man die Farbe des Himmels aufträgt, ist es nöthig, den Stamm und die vornehmsten Zweige mit dem Zeichnenstift getreu anzugeben; diese Züge sieht man durch die Farbe der Untermahlung noch deutlich genug, so, daß man sie wieder auffinden kann. Dadurch vermeidet man falsche Massen im Baumschlag anzubringen, und man hat einen Leitfaden für die Darstellung der Verzweigung.

Bemerkungen über das Schickliche in der Landschaftmahlerei, in Absicht auf die besondere Natur der verschiedenen Länder, des Costume und der Sitten ihrer Einwohner ꝛc.

Landschaftmahler fehlen sehr oft darin, daß sie in ihren Compositionen und sogar in ihren Aussichten nach der Natur nicht genug darauf sehen, blos das Eigenthümliche darzustellen, was gewissermaßen die Physiognomie einer jeden Gegend charakterisirt. Sie entstellen auf diese Weise die Länder, die man in ihrer Eigenheit kennen zu lernen wünscht, und die man nicht wieder erkennen kann, nachdem man sie schon gesehen hat.

Dieser Mangel an Treue, welcher die Wahrscheinlichkeit verletzt, vermindert gar sehr das Interesse und Vergnügen, das uns Werke verschaffen könnten, die übrigens in Ansehung der Kunst und Ausführung alles Verdienst haben.

Um diesen Fehler zu vermeiden, muß der Mahler niemals mehrere Arten natürlicher Gegenstände vermischt zusammenstellen, sondern sich blos an die Formen, Farbe und allgemeine Ansicht eines jeden Landes halten und diese wieder geben; denn jedes hat seine eigene Physiognomie, durch seine geographische Lage, Boden und durch die Natur seiner Atmosphäre, die auf die Vegetation mächtig wirken. Eben so muß er auch die Art

der Denkmähler nachahmen, die Gebäude und die Hütten, so wie die Arten der Thiere, die dem Lande natürlich sind, und das allgemein angenommene Costüme der Einwohner. Die Gewässer muß er so mahlen, wie sie sind, entweder schlammig oder durchsichtig und klar, oder ergiebig, oder ruhig und stillstehend. Mit einem Wort, wenn der Mahler gefallen will, so muß er das Land portraitiren; selbst am Himmel muß man das Südliche und Nördliche und die Temperatur erkennen.

Nicht alle Gegenden sind gleich schön zum Mahlen, und man muß zu wählen wissen. Allein, wenn man seine Wahl getroffen hat, und die Natur, die man vor Augen hat, uns einen angenehmen Anblick darstellt, so entstelle man sie nicht durch fremdartige Auszierungen, die der Gegend öfters nicht angemessen sind; besonders mache man nicht solche willkührliche Versetzungen, die bei mittelmäßigen Künstlern gebräuchlich sind, indem sie auf französische, deutsche oder Schweizer Gebirge Ruinen oder Monumente verpflanzen, die niemals daselbst existiren, und die man blos in Griechenland und Italien sieht; die Figuren dieser Gegenden dürfen nicht antik bekleidet seyn, noch in einer Beschäftigung, um ein Bacchusfest zu feiern, oder irgend einen andern eben so unwahrscheinlichen Gegenstand; eben so unschicklich würde es seyn, wenn man eine Weinlese auf einem Grund und Boden von Lappland darstellen wollte. Die Menschen lieben blos das Wahre in den Künsten; vor einem Gemählde, das kein besonderes Land darstellt, bleiben sie kalt und gleichgültig.

Man beobachte also und stelle den Hauptton jedes Landes und dessen Charakter dar, ohne ihn zu übertreiben. In dem schönen Italien müssen die warmen und goldfarbnen Tinten andeuten, daß eine brennende Sonne seinen Boden bestrahlt und seine Ländereien gewissermaßen rothfarbig calcinirt; daß die alten prächtigen Monumente auf den Anhöhen von seiner ehemaligen Größe zeugen und die Erinnerung erwecken, daß ehemals hier die Künste blüheten und seine Einwohner die Herren der Welt waren.

Wollen wir eine weniger glänzende und nicht so an Farbe reiche Natur kennen lernen, so sehe man die Gemählde der holländischen und niederländischen Meister; mit welcher Wahrheit

sie ihr eigenes Land gemahlt haben. Ob dieses gleich weder sehr schön noch sehr mahlerisch ist, so verstanden sie dessen ungeachtet die Kunst, es mit so viel Naivetät und wahrer Localfarbe darzustellen, daß ihre Werke noch heut zu Tage unsere Bewunderung, ja fast möchte ich sagen, unsere Verzweiflung erregen, daß wir diese hohe Stufe der Wahrheit und Vollkommenheit besonders in Absicht des Colorits erlangen werden.

Wir müssen bemüht seyn, die Gegenstände so darzustellen, daß man die Localtinte derselben auf der Stelle wieder erkennt. Eine Aussicht von den Niederlanden muß durch die Frische und Üppigkeit seines Grüns die Feuchtigkeit des Bodens kenntlich machen, und eine silberfarbene und bisweilen aschfarbene Tinte muß besonders in der Luft und Ferne das neblichte Klima charakterisiren. Dies ist es, was ihre besten Mahler so schön nachgeahmt und uns bewiesen haben, daß diese Art Effecte, wenn sie wohl verstanden sind, dennoch sehr viel Reiz an sich haben, obgleich diese Tinten, die im Allgemeinen sehr aschfarbig sind, nicht alle Vortheile der abwechselnden und glänzenden Tinten der warmen Länder mit sich führen.

Wir wollen hierauf die Gemählde, welche Gegenden der Schweiz darstellen, folgen lassen, ein Land, das von der Natur durch die Größe und Schönheit seiner Gegenden so abwechselnd und begünstigt ist. Hier ist man blos wegen der Wahl in Verlegenheit; alle Ansichten haben ihre Art von Schönheit, bald sind sie lachend, bald erhaben und ernsthaft. Hier findet man abwechselnd und in viel größern Massen die Gebirge Italiens und die muntern Ländereien von England und Schottland. Ein üppiges Grün bekleidet den Fuß der Hügel; majestätische Bäume beschatten sie, zwischen welche bald da bald dort niedliche Hütten, reiche Dörfer mit ihren glänzenden und silbernen Kirchspitzen *) hindurchblicken. Zahlreiche Heerden weiden im Freien, und tausend aromatische Pflanzen nähren die glücklichen Einwohner der Schweiz; diese, überhaupt stark, arbeitsam und tapfer, unterscheiden sich in jedem Canton durch ihre eigene Tracht, die öfter elegant und allezeit mahlerisch ist.

*) Die Glockenthürme in der Schweiz sind mit weißem Blech gedeckt, daher man sie von weitem wie Silber glänzend sehen kann.

Ordnung, Ruhe und Friede herrschen überall: die Luft, die man einathmet, ist balsamisch, und zugleich so rein, daß die Gegenstände mehr als anderswo mit tausend mannichfaltigern und glänzendern Tinten gefärbt sind. Man sehe die harmonischen und glänzenden Wiederscheine, welche die untergehende Sonne auf den fernen Alpen hervorbringt, während über denselben und sogar unter ihnen, in der Region der Wolken, ungeheure Gipfel Granit, von unersteiglicher Höhe, sich gen Himmel erheben, an welchem sie oft blos angehängt und von der Erde durch lange weißliche und horizontale Wolken getrennt zu seyn scheinen, welche, indem sie einen Theil ihrer Basen bedecken, blos ihre höchsten mit Schnee und ewigem Eis gekrönten Gipfel sehen lassen, während sie die letzten Strahlen der Sonne in Feuerfarbe zurücksenden.

Nichts ist mit dem imposanten Schauspiel zu vergleichen, das in diesem Augenblick die höchsten Berge darbieten, besonders der Riese von Europa **); ganz allein strahlt er mitten unter den hohen Gebirgen, die ihn umgeben, wenn sie schon seit einer Viertelstunde in einen kalten und grauen Schatten versunken sind; allein glänzend, und wie eine brennende Kohle glimmend, empfängt er noch die Sonne, und scheint der König der Natur zu seyn. Allein bald wird er stufenweise mit einem braunblauen Schleier bedeckt, sein Glanz verschwindet, und hinterläßt blos noch das Bild der Zerstörung und des Todes. Der trauernde Zuschauer fällt in eine Art von Schwermuth, und denkt sich das Nichts so vieler prächtigen Scenen, die in der Welt nur einen Augenblick glänzen.

Allein wir wollen weiter gehen, und die übrigen Gemählde betrachten. Welch eine ungeheure Anhäufung von Gebirgen, die amphitheatralisch vor einander gestellt sind! Von weitem gesehen, und an ihrer bläulichen Farbe, sollte man sie für ein

**) Der Mont-Blanc, der höchste Berg in Europa, liegt in Savoyen, 12 bis 15 Stunden von Genf, von wo aus er so nahe scheint, als wäre er nur einige Stunden entfernt. Nach den Mont-Blanc sind die Jungfrau und der Gemmi im Canton Bern die höchsten Gebirge. Indessen sagt man, daß der Mont-Rosa und der Pic im Mittag unmittelbar auf den Mont-Blanc folgen.

wogendes und stürmendes Meer halten, dessen riesenmäßige Wellen sich bis zum Himmel aufthürmen.

Indessen wenn man sich ihnen nähert, so verändert sich der Anblick: das Gemählde rollt sich auf; jedes dieser Gebirge giebt einen verschiedenen Augenpunkt. Einige derselben, die grün und leicht zugänglich sind, tragen an ihren abgerundeten Seiten reiche Wiesen und zahlreiche Heerden, und unter grünen Wölbungen, von dicklaubigen und sammetartigen Bäumen gebildet, benetzen unterwärts fließende Bäche die Thäler, und laden den Reisenden ein, daselbst Schatten und Ruhe zu suchen. Etwas höher, an dem Abhange des Hügels, sind artige Gruppen von Bäumen, in ungleichen Entfernungen zerstreut, welche die ländlichen Dächer einiger bescheidenen Sennhütten umstellen und beschatten *); und weit über diesen krönen große Tannengehölze die höchsten Spitzen der Gebirge.

Man gehe noch weiter und sehe folgendes Gemählde: eine andere Art der Natur, die auch ihre Schönheiten hat, stellt sich unsern Blicken dar; dies sind die hohen und dürren Felsen, deren zersplitterte Seiten blos Abgründe und Tiefen darstellen.

Man betrachte diese kahlen Felsen, deren scharfe und krumme Spitzen ungeheuern, drohenden Zähnen ähnlich sind **). Vergebens sucht man hier eine Spur von Vegetation; alles ist todt: das Eis und der Schnee schmelzen fast nie; sie haben die Stelle mit sich fortgerissen, und die auf dem verwünschten Felsen zerstörte Natur findet nirgends einen Ort, wo sie sich wieder erholen könnte; oder wenn man ja von Weite zu Weite auf einer isolirten Stelle eine blasse Vegetation bemerkt, so ist dieses blos in den Löchern oder vertieften Spalten der Felsen, in welche die Überreste und der Raub von einigen alten Bäumen durch Orkane durch einander gestürzt sind, und mit der Zeit

*) So nennt man in dem Lande lange, ganz hölzerne Schuppen, in welchen die verschiedenen Käse bereitet werden, und worin die Menschen und das Vieh, welches die Milch giebt, Schutz finden. Wenn die üble Jahreszeit sich nähert, so verläßt man die Sennhütten und steigt in die Ebene.

**) Diese scharfen Spitzen nennt man bald Nadelspitzen, bald Zähne, wenn sie flach, krumm und zurückgebogen sind, wie die Zähne der Fleisch fressenden Thiere. Man sieht deren, welche mehrere hundert Fuß Höhe haben.

eine Art von Graben bilden, deren weniges Moos und Gras kaum Nahrung zu finden scheint.

Ein ewiges Stillschweigen würde auf diesen Felsen herrschen, wenn es nicht durch das Sausen der Winde, durch das Rollen des Donners und durch das schreckliche Getöse der Lavinen oder der Felsenstücke unterbrochen würde, welche, indem sie sich plötzlich von der Höhe der Berge losreißen, sich rollen, springen, und sich bis in den Grund der Thäler stürzen: die rings umher sich vervielfältigenden Sturze wiederholen und verlängern das Getöse fast ununterbrochen viele Meilen weit in der Runde. Der neugierige Reisende, welcher kommt, diese Gegenden zu erforschen, ist von Schreck hingerissen, und sieht seinen Führer ängstlich an; er steht stillschweigend still, befürchtend, daß alles, was ihn umgiebt, unter seinen Füßen in den Abgrund stürzen werde; allein dieser tröstet ihn und macht ihm bemerklich, daß trotz dieser Umwälzungen, die sich viele Jahrhunderte hindurch unaufhörlich erneuern, nichts seine Stelle noch Ansicht verändert hat.

Hier ist alles so groß, so ungeheuer, daß einzelne Veränderungen der Plätze kaum bemerkt werden. Indessen beeilt man sich, über schroffe und höckerichte Fußstege eine weniger rauhe und nicht so wilde Natur wieder zu erreichen, und endlich gelangt man nach tausend gekrümmten Umwegen auf den Saum dieses Waldes mit hohen Tannen, deren pyramidalisches Haupt man schon längst auf tausend Fuß über sich sah. Hier ändert sich die Scene, die der Gegenstand eines neuen Gemähldes ist.

Dem Auge des Reisenden stellt sich, während er Luft schöpft, eine weite lachende Landschaft dar; und ob man gleich noch sehr hoch steht, so unterscheiden sich schon die Gegenstände viel reinlicher. Zwischen diesen zwei Baumstämmen, welche eine Art von Einfassung bilden, durchlaufe man mit einem allgemeinen Blick diese reiche Ferne und die bläuliche Kette der hohen Alpen; man sehe, wie sie sich in den klaren und azurblauen Gewässern aller der verschiedenen Seen abspiegeln. Diese Menge von kleinen weißlichen Erhabenheiten, die man da und dort auf ihren Ufern und auf dem Abhange der Hügel bis in die Ebene ausgestreuet sieht, sind eben so viel kleine Städte

und Dörfer, und der ganze Umkreis besteht aus Feldern und Weinbergen, die ihre Einwohner ernähren, oder aus grünen Wiesen, die mit lebendigen Hecken und Bäumen umgeben sind, die ihr Vieh ernähren: schöne Gebüsche von Buchen und Eichen schmücken überdies die Schönheit dieser Landschaft, und unterbrechen die Einförmigkeit durch ihre weichen und ungleich großen Massen und durch die Verschiedenheit des Colorits.

Allein wir wollen zu folgendem Gemählde übergehen und die berühmten Wasserfälle in Augenschein nehmen, die die Liebhaber der schönen Natur von allen Seiten anziehen.

Man sieht sie schäumend ihrer Quelle entrinnen, um sich in einer Masse von den allerhöchsten Höhen bis in die Thäler hinabzustürzen.

Die Luft ertönt von weitem von dem Getöse ihres Falles, während das Auge sie blos für einen langen silbernen Streifen erkennt, der auf dem Felsen, dessen Seiten er zerrissen hat, unbeweglich zu seyn scheint. Allein je näher man kommt, desto imposanter wird das Schauspiel: ihr Umfang ist ungeheuer, und ihre herabstürzende Masse seufzt mit einem schrecklichen Gebrülle.

Während des Fallens hüpft der Wassersturz von Felsen zu Felsen; indem er sie mit seinem Schaume weiß färbt, theilt sich das strahlende Becken, und durch das viele wiederholte Anprallen erweitert er sich: bald wird er zu einem bloßen nassen Staub, zu einem glänzenden Dunst, der ohne Bewegung und in dem weiten Luftraume gleichsam aufgehoben fortschwimmt, der aber, wenn er von einem Sonnenstrahl erhellet wird, dem bezauberten Auge alle Phänomene des Regenbogens darbietet.

Rings um die Cascade, auf einem allezeit grünen und blühenden Teppich, schlängeln sich tausend kleine Streifen Wasser, welche diese feuchte Masse absetzt und sich ihrer Natur gemäß verschiedene Auswege bahnt: sie bilden gar bald fortrieselnde Bäche und verbreiten sich in der Umgegend. Während des Laufes nach unten zu vereinigen sie von Stufe zu Stufe ihr herumirrendes Gewässer; man sieht, wie sie sich von Augenblick zu Augenblick vermehren, bis sie insgesammt ein und eben dasselbe Bette erreichen, so wachsen sie zu einem wirklichen Strom, der durch alle Regenbäche an Wasser immer mehr zunimmt.

Alsdann fangen diese angeschwellten Ströme an zu rauschen und weiß zu schäumen; ihre fortreißende Geschwindigkeit wird schrecklich; nichts widersteht ihrem Ungestüm, und ihr Lauf besänftigt sich nicht eher, als bis sie sich weit in die Ebene ergossen haben. Allein nach und nach verlaufen sich die Gewässer mit weniger Getöse; das Schäumen verschwindet und bildet eine mehr ebene Fläche, auf welcher man schon einige Furchen erkennen kann, als ein ungewisses und schwankendes Bild von Bäumen, die am Ufer stehen. Es gefällt uns auf den Ufern zu spatzieren, und man freuet sich über die glückliche Ruhe, die auf das große Geräusch erfolgt ist. Der Strom, der zu einem majestätischen Fluß geworden ist, erstreckt sich in die Weite, durchströmt die Provinzen, die er in seinem Lauf befruchtet, bis er endlich seine Fluthen in den Busen des Meeres stürzt.

Drei und zwanzigste Lection.

Ich habe dies Werk für die Liebhaber und Anfänger unternommen; ich muß mich also mit meinen Lesern auf Einzelnheiten einlassen, die für die Künstler von Profession überflüssig, für Personen, die sich nicht mit der Mahlerei beschäftigen, langweilig, für den Schüler aber unerläßlich sind, der in jedem andern Buche diese beisammen und in einer schicklichen Ordnung aufgestellt vergebens suchen würde.

* * *

Von der Wahl des Tageslichtes in der Werkstatt des Mahlers, und von einigen Mitteln, dasselbe herbeizuschaffen.

Die Werkstatt eines Mahlers muß gegen Norden liegen, die jeder andern Lage vorzuziehen ist, um die häufigen Abwechselungen des Sonnenlichts und des gewöhnlichen Tages zu vermeiden, die den Anblick und die Wirkung der Gegenstände, die man zur Nachahmung vor Augen hat, ganz und gar verändern.

Einige Wolken, die vom Winde in der Luft fortgetrieben werden und in irregulairen Zwischenräumen auf einander folgen, sind hinreichend, um einen Künstler in seiner Arbeit zu stören. In einer Werkstatt gegen Norden hat er diese Unbequemlichkeit gar nicht zu befürchten, oder die Veränderungen des Lichts sind darin viel weniger bemerklich, indem die Sonnenstrahlen fast niemals eindringen.

Indessen kann man nicht vermeiden, daß nicht gewisse weiße und lichte Wolken bisweilen die Natur des Tageslichtes verändern sollten, wie dergleichen dunkle und schwarze Wolken; allein dies läßt sich ertragen, und selbst eine weiße Wolke kann uns bisweilen veranlassen, einen mehr sichern und besser charakterisirten Effect von Schatten und Licht aufzufassen. In diesem Falle muß man suchen sich an diese wohl zu erinnern, damit der ganze allgemeine Effect an diesem pikanten Lichte Theil nehme.

Was man so viel als möglich zu vermeiden hat, sind die von den Wänden, Dächern, Bäumen u. s. w. zurückgewor-

fenen Wiederscheine: diese Zurückprallungen sind vielleicht dem Gelingen des Werks viel schädlicher, als die Sonne selbst.

Das Licht in einer Mahlerwerkstatt muß von oben herab kommen, und zwar der Decke so nahe als möglich. Das Fenster muß ungefähr von der Mitte bis nach unten verhüllt seyn. Es ist gut, und sogar unerläßlich, besonders wenn man ein Portrait oder eine Figur nach der Natur mahlt, daß die Decke ungefähr 9 bis 10 Fuß und noch mehr erhöht sey, wenn dieses sich so trifft. Denn das Licht muß wenigstens 5 Fuß hoch vom Fußboden an verhüllt seyn, und noch mehr, wenn es die Höhe des Lichts verstattet, und das Fenster sehr hoch seyn sollte. Man braucht nur ein einziges Licht; mithin muß man das Licht der übrigen Fenster in der Werkstatt verhüllen, wenn deren mehrere da sind. Es giebt einen Fall in gewissen Gegenständen der Geschichts- oder Genre-Mahlerei, wie der Familienscenen im Innern des Zimmers, wo man mehr als einen Tag oder mehr als ein Licht auf einmal in der Composition dazwischen kommen läßt, allein dies ist eine Ausnahme von der Regel; die Kunstfreunde, mit denen ich zu thun habe, sind noch nicht so weit, daher mögen sie das Licht von einem einzigen Fenster beibehalten.

Das Tageslicht, welches auf diese Art von oben herab auf die Gegenstände fällt, bestimmt für den Mahler die Schatten und Lichter viel reiner und deutlicher; man sieht gar keinen Halbschatten oder doppelte Schatten, und das lebende Modell empfängt zugleich gar keinen Wiederschein von der Straße oder vom Wege, so, daß die Wirkung gleichförmig und einfach ist und nichts Verwickeltes hat. Übrigens befindet sich das Modell und der Mahler selbst durch das gemilderte Tageslicht gleich wohl, die Augen ruhen aus und werden nicht ermüdet, wie bei den Lichtern von unten auf. Ich rathe allen Personen, die sich gern mit feinen Arbeiten beschäftigen, z. B. mit Stickereien, Spitzen, sogar mit bloßem Lesen, sich dergestalt einzurichten, daß das Licht blos von oben herunter fällt; sie werden sich dabei wohl befinden und ihr Gesicht viel länger erhalten.

Es trifft sich öfter, daß man ein Portrait oder irgend einen Gegenstand auf den Grund eines Himmels mahlen will; dies kann geschehen, allein man muß den Grund und besonders

den Kopf nach einer ganz andern Manier behandeln, als wenn man auf den Grund einer Stube oder sonst eines Innern mahlt; der Künstler muß schon ziemlich geschickt und sehr gewandt seyn, wenn er auf einem Grunde des Himmels einen Kopf angenehm hervorheben will.

Man kann in Wahrheit kein besseres Mittel ergreifen, als wenn man sich selbst in freier Luft und wie auf offnem Felde zum Mahlen anschickt, um die Wirkung dieser Lichtart in der Natur nachzuahmen, die mit dem des Innern gar keine Ähnlichkeit hat, dessen Licht den Kopf und die Figur blos von einer Seite erleuchtet. In freier Luft hingegen wird das Modell durch einen Lichtstrom von allen Seiten umgeben und zwar mit einer fast einförmigen Manier, besonders wenn man sein Modell den Sonnenstrahlen aussetzt, was übrigens nur Landleute ertragen können.

Wenn man also gleichsam genöthigt ist, die Sonne zu vermeiden, so wird die Wirkung eines Portraits überhaupt sehr wenig bestimmt und schwer zu treffen seyn, weil die Wiederscheine des Himmels die Figur von allen Seiten umgeben, mithin die Schatten sehr unbestimmt und bläulich seyn werden; eine Wirkung, die sehr schön ausfallen könnte, wenn man sie vollkommen gut darstellte, allein dieses geschieht nur selten. Viele Mahler, besonders die, welche sich mit Portraits beschäftigen, trennen öfter ihre Köpfe von dem Himmel, ohne die Natur und die allgemeine Tinte der Schatten im geringsten zu verändern. Dies ist ein Widerspruch. In einem eingeschlossenen Raume sind die Schatten viel brauner, als in freier Luft, mithin sind ihre Arbeiten hart und ohne alle Harmonie. Um diesen Fehler so viel als möglich zu vermeiden, und weil man seine Arbeitsstube nicht allezeit in freier Luft einrichten kann, so muß man folgendergestalt verfahren:

Man nehme einige Fensterrahmen von 5 bis 6 Fuß ins Gevierte, spanne darüber eine nicht sehr feine Leinwand, und bestreiche diese mit verschiedenen Farben des Himmels; einige azurblau, andere mit Blau vermischt und mit mehr oder weniger hellen Wolken, auf eine dritte mahle man einen aschfarbenen und dunkeln Himmel, und endlich auf eine oder zwei der übrigen dieser Rahmen mahle man grüne Gesträuche im

Ganzen, aber blos mit einer unkenntlichen Manier, weitläuftig, verworren, ohne Details und besonders ohne die geringste Härte. Alles dieses muß unter einander verwischt seyn und nicht die geringste bestimmte Form haben; das Wesentliche dabei besteht darin, daß die Töne des Himmels und des Grünen sanft und verlierend sind, alsdann können sie uns zu Hintergründen dienen, indem man sie mit den verschiedenen Tinten von jeder Seite der Rahmen bestreicht, damit man eine große Anzahl von Tinten zum Aussuchen hat, nach der Wirkung, die man hervorbringen will. Man überlegt zum voraus, welches die mehr oder weniger helle oder dunkle Tinte ist, die für den Grund des Himmels oder der Landschaft am passendsten ist. Man kann sogar sein Modell mit einigen dieser Rahmen umgeben, dies wird uns sehr viel helfen, um zu beurtheilen was am geschicktesten ist, den Kopf angenehm hervorzuheben, daß er weder unnatürlich noch hart erscheint. Man hat es nicht allein in seiner Gewalt, bald diese oder jene Rahmen zu wählen, deren Tinten verschieden sind, sondern man vermehrt sie noch dadurch und durch die Art, wie man sie in der Arbeitsstube gerade oder schief gegen das Licht stellt, wodurch man die dunkeln oder hellen Tinten der Gründe unendlich abwechseln kann, dergestalt, daß unser Modell, daß von allen Seiten von diesen Rahmen reflectirt wird, fast eben so gut wie unter freiem Himmel erleuchtet wird. Es versteht sich, daß man die verschiedenen Rahmen hinter und auf beiden Seiten des Modells stellen muß, in einer Entfernung, daß es nicht zu viel und auch nicht zu wenig reflectirt wird.

Landschaftliche oder grüne Gründe schicken sich öfter sehr gut zum Hintergrund und Felde eines Kopfs, allein man muß sie ein wenig zerstückeln, sie nebelicht, unkenntlich und harmonisch mahlen, besonders aber um den Kopf herum, alle Trockenheiten, bestimmte Formen und Winkel zu vermeiden suchen; mit einem Wort, alle kleine Details, die auf Kosten des Hauptgegenstandes, wie der Figur und des Kopfs, die Augen auf sich ziehen könnten.

Diese verschiedenen Rahmen stelle man verschiedentlich hoch, nachdem es nöthig ist, entweder indem man sie auf Stühle stellt, oder, was noch besser ist, wenn man sie auf

Füße stellt, wie an den Gestellen, worauf man Kleider reinigt und ausklopft. An den vertikalen Seitenwänden bohrt man der Länge nach 8 bis 12 Löcher, und vermittelst eines hölzernen oder eisernen Pflocks, den man nach Belieben wechselt, hängt man diese Rahmen in beliebiger Höhe auf *). Diese Rahmen müssen insgesammt um das Modell eine Art von Halbzirkel bilden, damit es von allen Seiten die Wiederscheine erhalte.

Diese Art von Rahmen, die mit allen Arten von Tinten nur oberflächlich in einander verschmolzen, mehr angestrichen als gemahlt sind, als wären es unkenntliche Wolken, die mit einigen Flecken und verschiedenen Schattirungen gefärbt sind, als graublau, grauroth, grauröthlich und bräunlich, und unterwärts sogar gelblich und gräulich; diese Rahmen sage ich, leisten große Dienste für jeden Hintergrund, den man mahlen will, wenigstens für die allgemeine Tinte eines Grundes, es mag dieses ein Himmel, eine Stube, ein Felsen, Gebüsch oder Architektur seyn; weil man sie nach der mehr oder weniger schiefen Neigung gegen das Tageslicht, welches vom Fenster in die Arbeitsstube fällt, nach unserm Belieben dunkler und heller machen kann; überdies hat man noch ein zweites Mittel, sie zu modificiren, indem man sie entweder mehr oder weniger nähert oder davon entfernt.

Lairesse empfiehlt dies Mittel sehr, weil es gar nicht kostbar ist, und bei aller Einfachheit große Dienste leisten kann. Denn es geschieht sehr häufig, daß das Innere einer Werkstatt gar nicht dazu passend ist, um einen vortrefflichen Grund zu machen; es ist entweder zu dunkel oder zu hell, oder noch überdies sind dunkle Meublen darin, als von Nußbaum oder Mahagony, deren Oberfläche sehr dunkel ist. Diese Rahmen helfen allem ab; man bildet sich nach Belieben und verändert bis ins Unendliche die Art, die Tinte und die Natur der Hintergründe in seinen Arbeiten, wenigstens in dem, was den allgemeinen Ton betrifft.

*) Man sehe die 6te Kupfertafel Fig. P, wo man eine kleine Abbildung von einem der Füße sieht, die zum Aufhängen der Rahmen dienen. Man bedient sich derselben auch, um daran ein Gemählde zu hängen, das man copirt, so wie auch zu Zeichnungen, Kupferstichen u. dgl.

Es ist sehr Unrecht, wenn man glaubt, daß man zu viel Werth auf einen Hintergrund lege, und daß es ein Mißbrauch sey; im Gegentheil ist es eine Partie, die viel Aufmerksamkeit und Nachdenken erfordert. Ein übrigens sehr gut gemahlter Kopf kann auf einem übel gewählten Grunde gar keinen Effect machen; auch sieht man oft, daß die geschicktesten Künstler die Gründe ihrer Gegenstände oder ihrer Portraits öfter auslöschen und von neuem anfertigen.

Dieses Mittel erspart viel Nachdenken: vermittelst der Rahmen vertheilt man seinen Grund hinter und auf die Seiten des Modells, bis man damit zufrieden ist, das heißt, bis der Gegenstand harmonisch hervortritt, ohne daß dadurch weder die muntere Fleischfarbe noch die Lebhaftigkeit der Hauptschatten dadurch zerstört wird; denn sowohl das eine als das andere, wenn es richtig ausgeführt ist, trägt gleichviel zum Haupt-Effect und zur Erhabenheit eines Kopfes und jeden Gegenstandes bei, der allezeit vom Grunde abgesondert erscheinen muß, gleichsam als wenn wirklich Raum und Luft ganz um den Gegenstand herum vorhanden wäre.

Ist man dahin gelangt, daß man mit der allgemeinen Tinte des Grundes zufrieden ist, so hindert uns nichts, darauf gewisse Details auszudrücken, wenn der Gegenstand es mit sich bringt; mithin kann man daraus einen Grund machen, von Architektur, Wohnzimmern, Felsen, Gebüsch, Himmel, Meer u. s. w. Allein immer muß man dahin sehen, daß diese Details in einer breiten, oberflächlichen, unbestimmten und weichen Manier angedeutet werden, damit nichts von alle dem zu deutlich in die Augen falle (die Augen reize) *), dergestalt, daß die Aufmerksamkeit des Betrachtenden dadurch nicht gereizt, und alles Interesse auf das geleitet wird, was den Hauptgegenstand des Gemähldes ausmacht; denn dieses hindert dennoch nicht, selbst auch den verschiedenen Partieen

*) Man sagt, daß ein Grund oder irgend eine Composition das Auge reize (papillotte), wenn zu viele Gegenstände auf einmal die Blicke auf sich ziehen, entweder dadurch, daß sie zu sehr erhellet, oder zu bestimmt angegeben, oder zu hart detaillirt sind; denn nichts darf bei dem ersten Anblick unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, als der Hauptgegenstand; dieser Grundsatz ist allen nachahmenden Künsten gemeinschaftlich.

eines Grundes einige Aufmerksamkeit zu gönnen. Es giebt sogar einige, welche detaillirt und gut ausgeführt seyn müssen, nämlich die Beiwerke, die sich gewissermaßen mit der Figur gruppiren, als ein Lehnstuhl, ein Tisch, ein Baumstamm, Blumen, mit einem Wort alles, was uns sehr nahe und bisweilen sogar vor der Figur aufgestellt ist. Allein alles dasjenige, von welchem man annimmt, daß es in einer gewissen Entfernung hinter den Personen einen Grund vorstellen soll, muß in einer breiten, wenig bestimmten Manier gemahlt seyn.

Die Gründe des Himmels, welche die beste Wirkung thun, sind diejenigen, welche einen schwarzbraunen stürmischen Himmel darstellen; weil viele und mancherlei Arten von Tinten dabei angebracht werden können, die sich mit den Köpfen sehr in Harmonie bringen lassen; und da es in der freien Wahl des Mahlers steht, die Massen und die Tinten der Wolken nach seiner Phantasie zu ordnen, so wird er nicht unterlassen, wenn er seine Kunst versteht, sich dieses geschickt zu Nutze zu machen, um gewisse Partieen zu verdunkeln und andere zufälliger Weise viel heller zu halten, je nachdem sein Kopf dadurch, daß er hervortritt, gewinnen, mithin mehr Wirkung und allgemeine Harmonie erhalten kann. Man entgegne nicht, daß es falsch sey, einen Kopf oder sogar eine ganze Figur mit einem lebhaften Licht zu erhellen, in so fern sie auf einem Grunde steht, der Sturm oder schlechte Witterung andeutet; dies sieht man täglich: die Figur kann ihr Licht von Morgen erhalten, wo der Himmel hell und klar seyn kann, indessen gegen Abend oder Mittag der Himmel mit Wolken bedeckt und dunkel ist. Der Mahler mahlt niemals den Himmel, den er hinter sich hat, denn diesen sieht er nicht; er mahlt und kann nicht anders mahlen, als die Partie des Himmels, die er vor sich hat; mithin ist es keinesweges diejenige, wodurch sein Modell erleuchtet wird.

Was man sorgfältig zu vermeiden hat, ist dieses, daß man einen Kopf nicht auf einen Grund von schönem blauen Himmel setzt; nichts ist nachtheiliger, denn dieses schöne Blau zerstört nicht allein die muntern Fleischfarben, sondern ein so klarer und heller Grund nöthigt überdies den Mahler, sein ganzes Subject wie eine Silhouette hervortretend zu machen, das heißt, er muß die ganze Figur viel dunkler halten, als den Grund,

wenn sie nicht unangenehm erscheinen soll. Übrigens sind diese blauen Gründe hart, und geben dem Ganzen einen Anschein von Fayence, der Niemandem gefällt. Ein dergleichen Grund schickt sich höchstens für farbige Menschen, z. B. für einen Afrikaner, oder für eine kupferfarbene Haut.

Ich habe oben gesagt, daß man das Tageslicht, welches durch den niedern Theil des Fensters in einer Höhe von ungefähr 5 Fuß von der Wand oder vom Boden kommt, verhüllen muß. Dies geschieht vermittelst einer Gardine, die man auf beiden Seiten der Fensterbekleidung durch Ringe festmacht. Diese Gardine muß die Sonnenstrahlen vollständig abhalten; damit aber auch der Glanz des Lichtes nicht zu stark durchschimmere, was die Augen des Modells ermüden würde, so nehme man zwei Tücher, ein schwarzes und ein weißes. Beide Tücher nähe man an den Enden zusammen. Das schwarze verhindert die Durchsichtigkeit und muß auf die Seite der Glasfenster kommen, und das Weiße erscheint im Innern der Arbeitsstube. Daher kommt es, daß diese Gardine, die nicht mehr durchsichtig ist, dennoch nach innen zu keine dunkle Farbe hat, weil man blos die weiße Verdoppelung sieht, die, ob sie gleich im Schatten ist, dennoch Helligkeit genug behält, und mit dem Tageslicht oberwärts sich nicht grell abschneidet. In dieser Absicht muß man die weiße Leinwand auf der schwarzen Seite ein wenig umschlagen, damit man nicht oberwärts der Gardine, noch auf einer andern Seite, die schwarze Seite der Gardine im Innern des Zimmers erkennen kann.

Man kann auch das Tageslicht auf die Art benutzen, daß man es sehr hoch von oben auf das Modell fallen läßt, so, daß der Mahler das Licht des ganzen Fensters für sich behält, entweder aus dem Grunde, weil der Künstler diese Beleuchtung vorzieht, oder weil er eine Arbeit ausführen will, die wegen der vielen Details außerordentlichen Fleiß erfordert, oder endlich weil es anfängt dunkel zu werden, und daß man eine Partie vor Nacht schlechterdings vollenden wolle. Man kann auch die Absicht haben, dem Modell eine Rembrand'sche Beleuchtung zu geben, indem sie von der Höhe kommt, so, daß der Körper oder der untere Theil der Person sehr wenig erleuchtet ist, um mehr Auszeichnung für den Kopf zu erhalten,

und doch für sich mehr Licht aufzubewahren. In diesem Falle nehme man eine viel längere Gardine als die vorhergehende ist, und hänge sie an eine eiserne winkelrechte Stange, in Gestalt einer Krücke: das Eisen muß überall rund seyn, damit die Gardinenringe horizontal laufen können, wie bei gewöhnlichen Gardinen, und damit der senkrechte Arm sich auf derselben in zwei eisernen Ringen drehen könne, wovon einer oben, der andere unten ist, um mit Leichtigkeit und nach Belieben der Gardine mehr oder weniger Öffnung zu geben, indem man sie mehr oder weniger dem Fenster näher bringt, oder davon entfernt. Diese winkelrechte Stange drehet sich wie eine Thür in ihren Angeln, dergestalt, daß, wenn man sie von dem Fenster entfernt, sich die Gardine dem Modell nähert, welches das Tageslicht blos von oberhalb der Gardine erhält, indessen der Mahler alles Licht bekommt, das er haben will *). Man muß diese Gardine dergestalt öffnen, daß das Modell blos von oberhalb des Fensters und nicht von anderwärts Licht erhält. Es ist nöthig, daß die innere Seite der Gardine schwarz sey, weil sonst der Mahler, der sie vor Augen hat, von ihrem Wiederschein würde geblendet werden. Die oben angegebene Vorsicht, an der Gardine nach innen zu der Werkstatt gar kein schwarzes Band sehen zu lassen, muß ich aus Gründen empfehlen. Der berühmte Argand, dem man die Erfindung der Lampen mit durchströmender Luft verdankt, und die in Paris gemeiniglich Lampen à la quinquet genannt werden, setzte auf alle seine Lampen einen Lichtschirm oder Reflector von Papier anstatt von weißem Blech. Es war ihm wohlbekannt, daß die halbe Durchsichtigkeit des Papiers ihm vielleicht einen Theil des reflectirenden Lichtes auf den erleuchteten Gegenstand raubte; aber er wußte auch, daß eine schwarze und abgeschnittene Linie mit einem lebhaften Licht das Auge blendet. Die Lichtschirme von Metall, da sie gar nicht durchsichtig sind,

*) Man sehe die 5te Kupfertafel Fig. O, auf welcher ich im Kleinen die Gestalt dieser Gardine und der genähten Vorhangstange gezeichnet habe. Der horizontale Theil muß 20 bis 24 Zoll haben, der senkrechte ungefähr 5 Fuß, und so auch die Gardine selbst. Man kann mit der Höhe der Gardine abwechseln, indem man in der Höhe der vertikalen Vorhangstange einige Löcher bohrt, in welche man einen Pflock steckt in der Höhe, in welcher man sie haben will.

haben diesen Fehler vorzüglich; daher zog er den papiernen vor, und die tägliche Erfahrung lehrt, daß er Recht hatte.

Dies ist derselbe Fehler, welchen ich bei den Gardinen, deren Gebrauch ich empfehle, zu vermeiden suche; man darf also auf der schwarzen Seite keinen weißen Streifen, noch auf der weißen Seite einen schwarzen stehen lassen.

Hierauf folgt noch eine vortheilhafte Art, sein Arbeitszimmer zu erleuchten; hat man in demselben zwei Fenster auf einer und eben derselben Seite, und beträgt die Spiegelwand, welche beide trennt, nicht mehr als 2 oder $2\frac{1}{2}$ Fuß, so kann man von dieser Einrichtung eine sehr auffallende Beleuchtung für das Modell erhalten. Es ist ferner erforderlich, daß diese beiden Fenster ungefähr in der Mitte der Stube angebracht sind, sonst bleibt nicht Raum genug hinter dem Modell, um ihm zum Grunde zu dienen; und was den Mahler betrifft, so haben wir schon die Bemerkung gemacht, daß es ihm verstattet seyn muß, einige Fuß weit sich zu entfernen. Der Mahler muß nun seine Gegenstände so anordnen, daß sie das Licht von dem Fenster erhalten, das von dem Modell am weitesten entfernt ist, da hingegen dieses letztere blos durch das andere Fenster erleuchtet seyn muß. Daher muß man eine bewegliche Gardine *) zwischen beide Fenster stellen; je nachdem man nun diese mehr oder weniger öffnet, indem man sie wie eine Thür bewegt, so unterbricht sie das Licht des Mahlers auf das Modell, und im Gegentheil das Licht des Modells für die Blicke des Mahlers.

Diese Gardine muß folglich viel länger seyn, als die, welche ich schon erwähnt habe. Sie muß nahe an der Decke auf den horizontalen Arm des Eisens aufgehängt seyn, und bis auf einige Zoll auf den Fußboden herabhängen. Die Gardine muß in diesem Falle von sehr dunkler Farbe und sogar auf beiden Seiten schwarz seyn, damit sie weder den Mahler noch das Modell blendet. Die Wirkung von dieser Art das Modell zu erleuchten ist sehr sprechend; gewisse Lichter, die von der Seite kommen, sind sehr lebhaft; indeß die Schatten von dem entgegengesetzten Fenster sehr verlängert sind. Diese besondere

*) Diese Gardine oder bewegliche Scheidewand ist mit Ringen versehen und auf eine eiserne Stange gehängt, wie die, von welcher ich schon geredet habe.

Wirkung von Licht und Schatten trägt zur Abwechselung des Helldunkels der Gegenstände oder Portraits sehr viel bei, und dieses ist ein Vortheil, die Einförmigkeit zu vermeiden, die leicht entsteht, wenn man viele Gegenstände auf eine und eben dieselbe Art beschattet. Allein dieser Effect, der sehr viel Auffallendes hat, ist für junge Personen beiderlei Geschlechts etwas zu strenge; er ist mehr für männliche Köpfe anwendbar, besonders bei Militair-, obrigkeitlichen und alten Personen.

Es giebt noch eine andere, von der vorigen verschiedene Manier, das Tageslicht in eine Werkstatt zu leiten, und die ich für die vortheilhafteste von allen halte. Allein um davon Gebrauch zu machen, muß man seine eigene Wohnung haben, oder sich wenigstens zu einer ansehnlichen Ausgabe in einem andern Hause entschließen, wenn das Local zu dieser Einrichtung passend ist.

Man wählt sein Arbeitszimmer unmittelbar unter dem Dache, in welchem man eine Öffnung mit einem Glase schief anbringt, wie bei einem Gewächshause. Von dieser läßt man sein einziges Licht einströmen. Nichts ist mit der Schönheit und Reinheit eines solchen Tageslichtes zu vergleichen. Da es natürlicher Weise von der Höhe kommt, so bedarf es keiner Gardinen und sonstiger Hülfsmittel. Alle Gegenstände empfangen unter diesem schönen Lichte eine bewunderungswürdige Ansicht und Charakter, ohne die Augen des Modells oder des Mahlers zu ermüden.

Zu diesen verschiedenen Methoden, ein Arbeitszimmer zu erleuchten, füge ich weiter nichts als dieses hinzu, daß man an gewissen Tagen den Sonnenschein und alle Wiederscheine von außen vermeiden muß, besonders solche, welche das Modell treffen können. Denn sie verändern die locale Tinte des Fleisches und aller übrigen Gegenstände zu sehr, und ob sie gleich allezeit mehr oder weniger unangenehm sind, so sind sie doch weniger schädlich, wenn sie auf die Stelle des Mahlers fallen.

Wie man sich in einigen Fällen gegen die Wiederscheine von außen schützen kann.

Man kann sich gegen den Wiederschein der benachbarten Gegenstände, als einer Mauer, eines Schornsteins, selbst der

Bäume, verwahren, wenn diese Gegenstände nicht gar zu hoch, und besonders der Werkstatt nicht zu nahe sind. Dieses geschieht vermittelst einer Art hölzerner Fensterladen, oder eines einfachen Rahmens mit Leinwand überspannt, in der Gestalt, wie ich jetzt angeben werde, und die bei den Fenstern der Gefangenen üblich ist.

Dieser Fensterladen ist, von unten angesehen, einem gewöhnlichen Pulte ähnlich, dessen beide Seiten breit und in die Höhe gerichtet sind, so, daß sie sich unterwärts in einen spitzen Winkel endigen; allein anstatt daß man ein Pult flach auf die beiden Seiten stellt, so stellt man den Fensterladen fast ohne Fußboden, und dergestalt, daß beide Seiten das Licht auffangen, welches rechts und links einfällt, mithin die ganze Öffnung einschließen, die bei einer blos schiefen Wand bleibt, und von oberwärts auf die Straße überhängt.

Hiernach besteht dieser Fensterladen also aus drei Stücken, nämlich aus dem Grunde, der so breit als das Fenster seyn muß, und aus den beiden andern Seitenstücken, die unterwärts nach einem spitzen Winkel geschnitten und mit dem Mittelstücke vereinigt sind.

Die Seitenstücke sieht man von der Werkstatt aus wie das Untere eines Pults, wenn man es verkehrt sieht, nämlich das Untere oben, und als wenn der niedrigste Theil auf der Mauer ruhe, da hingegen der höchste oberwärts seyn würde, aber 7 bis 12 Zoll außer der Mauer. Diese Zusammensetzung neiget sich in dieser Lage außerhalb des Fensters nach Belieben; indessen der niedere Theil fest bleibt und auf der Fensterbrüstung der dicken Mauer ruhet.

Unterwärts von der Mitte der Mauer aus läßt man eine Öffnung von 7 Linien zum Abfluß des Regenwassers, und oberwärts schraubt man einen Ring ein, durch welchen eine Schnur geht, um damit den Fensterladen zu halten und ihm die nöthige Stellung und Neigung zu geben. Diese Neigung wird durch die Höhe der äußern Gegenstände, die man bedecken will, bestimmt; je mehr man die Schnur an sich zieht, desto höher erscheint der Fensterladen, und verdeckt die Gegenstände mehr; und je mehr man ihm von oberwärts nach der Straße zu Neigung giebt, um desto mehr Tageslicht fällt in das Innere des

Zimmers. Die nöthige Neigung, um die Wiederscheine zu verhüllen, hängt also von dem Künstler ab, jedoch so, daß er sich das Tageslicht so wenig als möglich raubt.

Um die zufälligen Lichter (accidens) zu verhindern, so zieht man das Untertheil des Fensterladens an, mit zwei Nägeln oder runden Zapfen, die in der Mauer angebracht sind. Diese Nägel müssen in den Löchern, die man unter die Seitenstücke macht, ziemlich locker seyn, damit man freie Gewalt hat, den Fensterladen nach Belieben vor- oder rückwärts zu neigen.

Die Seitenstücke des Fensterladens verstopfen die Durchsicht, die durch die angebrachte Neigung entsteht, und müssen daher eine solche Breite haben, die zu der größten Öffnung, die man dem Fensterladen geben muß, im Verhältniß steht.

Was die Höhe des Ganzen betrifft, so berechnet man diese nach der mehr oder wenigern Höhe der äußern Gegenstände, deren Wiederschein zu befürchten ist. Man kann sie auf 3 bis 4 Fuß schätzen, und es steht nachher in unserer Gewalt, die Wirkung dieser Erhöhung abzuändern, indem man dem Fensterladen mehr oder weniger Neigung giebt. Das Ganze bemahlt man inwendig mit Öhlfarbe schwarz, so wie auch das Äußere mit einer beliebigen Farbe, um das Holz zu conserviren.

Der Vortheil dieser Einrichtung für eine bloße Gardine ist sehr groß, insofern ein Fensterladen die Gegenstände, welche reflectiren würden, ganz bedeckt, und dessen ungeachtet das Tageslicht, wie durch einen Trichter, bis unten an das Fenster einfallen läßt, da hingegen eine Gardine einen großen Theil des Tageslichtes der Arbeitsstube entziehen würde.

Mittel, sich gegen die Sonnenstrahlen zu schützen, wenn man keine Werkstatt gegen Norden hat.

Man läßt einen Rahmen von leichtem Holz machen, worauf man dünnes und feines Papier aufspannt. Das vegetabilische Papier *) ist das beste dazu, und muß vom größten

*) Dieses sogenannte Papier ist sehr durchsichtig, und fast eben so weiß, als das gewöhnliche feine Papier; es dient für die Architekten, um ihre Risse damit zu calquiren, und ist fast bei allen Papierhändlern zu haben.

Format seyn. Man leimt diese Bogen zusammen, so, daß man nur 4 Linien breit einen auf den andern legt.

Um das Runzeln des Papiers zu vermeiden, darf man es nicht mit Stärkenkleister, sondern mit Mundleim zusammenleimen *). Der Rahmen darf gar kein Querholz (Kreuzholz) haben, das das Licht aufhalten würde; er muß nur aus vier Seitenhölzern bestehen, die ein mehr oder weniger langes Viereck bilden, wie die Form des Fensters ist.

Nachdem man die Papierblätter nach dem gehörigen Maaß so vereinigt hat, daß das Ganze den Rahmen und drüber bedeckt, so nimmt man das Maaß des Rahmens, legt ihn auf das Papier, das man auf einer Tafel ausgebreitet hat, und zeichnet mit einem Bleistift den ganzen Umfang des Rahmens, dergestalt, daß rings herum noch ein hinlänglicher Streifen übrig ist, (nämlich 18 Linien von dem Papier,) der dazu dient, um das Papier auf den hölzernen Rahmen zu leimen.

Ehe man aber das Papier aufleimt, benetzt man es überall leicht mit einem Schwamm, ausgenommen die Ränder, die man nach oben umgebogen haben muß, sonst würde der Leim nicht darauf haften. Ist das Papier angefeuchtet, so entfaltet man die trocknen Ränder, überzieht sie mit Stärkenkleister, und leimt sie auf den hölzernen Rahmen, ohne stark anzuziehen, und besonders auf einer Seite nicht mehr als auf der andern. Das noch nasse Papier wird schlaff seyn und nicht gespannt genug zu seyn scheinen, allein nach dem Trockenwerden wird es unserer Erwartung entsprechen. Zieht man das Papier, während es naß ist, zu stark an, so wird es während des Trocknens reißen, oder wenn es zu sehr ausgedehnt ist, den hölzernen Rahmen krumm ziehen.

*) Der Mundleim ist eine Art gelblicher Kleister, welcher aus einer Mischung von arabischem Gummi, etwas Zuckerkand und weißem Weinessig besteht. Man kauft ihn in kleinen Streifen von 3 Zoll Länge bei den Papierhändlern. Bei dem Gebrauch macht man einen Zoll lang im Munde zwischen den Zähnen naß. Nach einigen Minuten verspürt man, daß er durch den Speichel und die Wärme des Mundes weich wird. Hierauf legt man sein Papier gehörig, und indem man es mit dem Leime reibt, befestigt man es auf 2 oder 3 Stellen, damit es in der Ordnung bleibe, und auf jeder Stelle, die man geleimt hat, beeilt man sich, ein neues Stück Papier zu legen, über welches man mit einem Falzbein die Stelle reibt, damit sie den Leim annimmt.

Um dieser großen Ausdehnung des Papiers etwas Halt zu geben, dehnt man einen mittelmäßig starken Bindfaden von einem Winkel zum andern, einen andern befestigt man an einem der zwei andern Winkel des Rahmens, und ehe man ihn an den entgegengesetzten Winkel befestigt, macht man einen Umzug und in der Mitte des ersten Bindfadens sogar einen Knoten, und alsdann befestigt man das Ende dieses letzten Bindfadens an den Winkel, der noch keinen hat. Dieses Kreuz in dem Fensterrahmen unterstützt das Papier hinlänglich, daß es nicht so leicht bersten kann.

Den Bindfaden befestigt man mit kleinen Kopfnägeln, die in dem weichen Holze leicht festhalten.

So ist der Rahmen fertig, und wird einige Zoll breiter seyn, als die Fensteröffnung mit dem Glase, damit er, wenn die Sonne von der Seite scheint, die Strahlen derselben abhalten kann.

Man darf das Papier nicht öhlen, weil es dadurch zu gelblich werden würde. Übrigens ist es durchsichtig genug, wenn die Sonne darauf scheint, und wenn keine Sonne scheint, so läßt man den Rahmen weg und braucht ihn nicht.

Gardinen von Zeug taugen nicht, theils weil die Strahlen zwischen den Fäden durchgehen, theils weil sie nicht gleichförmig ausgespannt sind.

Methode,

den Papierrahmen aufzuhängen und zu gebrauchen, indem man ihn allezeit in der Höhe hält, wo die Sonne sich blicken läßt.

Man schraubt in jedem obern Winkel des Rahmens einen kleinen Ring, an diesem verschiebt man ihn mit einer kleinen Schnur, die zum Auf- und Herunterlassen des Rahmens dient, und durch einen Haken festgestellt wird. Es ist eben das, was bei dem Aufziehen einer gewöhnlichen Gardine vermittelst zweier Rollen geschieht, die von Metall oder Holz sind, und in welchen man die Schnur gehen läßt.

Diese Einrichtung ist sehr bequem, nicht allein weil es unnöthig ist auf einen Stuhl zu steigen, um den Rahmen auf- und abzuhängen, sondern auch um einem noch beschwerlichern Übel auszuweichen. Gegen Abend oder vom Morgen, da die Sonne nicht hoch über dem Horizont steht, bescheint sie nur einen Theil des Rahmens; man würde aber nicht Licht genug haben, wenn man wegen einer kleinen Partie, worauf die Sonne scheint, den Rahmen gegen die Öffnung des Fensters ganz zulassen müßte. In diesem Fall läßt man den Rahmen an der Schnur auf der linken Seite herunter, bis an das Fenster in der Höhe, wo die Sonne hinstrahlt; alsdann giebt der obere Theil des Fensters das natürliche Licht. Man hängt an die Schnur auf der linken Seite ein kleines bleiernes Gegengewicht, welches mit der Schwere des Rahmens das Gleichgewicht hält, dergestalt, daß er in jeder verlangten Höhe auf seiner Stelle stehen bleibt, so lange man nicht mehr an der Schnur zieht. Alles dieses geschieht blos mit der linken Hand, ohne daß man nöthig hat seinen Sitz zu verändern. Will man den Rahmen höher haben, so zieht man das Bleigewicht herunter; verlangt man ihn niedriger, so hebt man das Blei ganz sanft, wodurch der Rahmen durch sein eignes Gewicht zurückfällt und so lange stehen bleibt, als man es nicht mehr in die Höhe hebt. Die Höhe des Rahmens bestimmt man darnach, daß, wenn er den Fußboden berührt, sein oberer Theil nicht viel höher steigt, als die schwarz und weiße Gardine, die an das Fenster befestigt ist, und von welcher ich an einem andern Ort geredet habe. (Siehe Seite 350.) Auf diese Weise ist es selten nöthig den Rahmen abzunehmen, und wenn man das Fenster nicht zu öffnen braucht, so kann er so hängen bleiben, bald hoch, bald niedrig, wie man dessen bedarf. Will man ihn ganz und gar wegnehmen, so darf man ihn nur abhaken; damit sich aber die Schnuren nicht verwirren, muß man vorsichtig seyn, und zuvor die Schnur mit dem Gegengewicht durch einen Nagel anhalten.

Ich habe noch nicht erwähnt, in welchem Falle diese Einrichtung am nützlichsten ist, nämlich in dem, wenn bei einem veränderlichen Himmel die Sonne sich zeigt und von Minute zu Minute wieder verschwindet. Diese Abwechselung des Lichts und Schattens würde den Mahler ungeduldig machen, wenn er

allemal wegen des Rahmens in die Höhe steigen müßte; allein hier bedarf es nur eines Handgriffs, ohne seinen Sitz zu verlassen. Man kann also nichts Besseres thun, wenn man die Sonne in der Arbeitsstube hat. Die Nordseite ist allerdings vorzuziehen, das Licht ist viel gleichförmiger, und man bedarf aller dieser Einrichtungen nicht, die den Künstler öfter stören, und eine große Abwechslung des Lichts veranlassen.

Die allgemein angenommene Meinung verlangt einen grünen Teppich, um damit das Untertheil des Fensters zu verhüllen. Ist er zur Hand, so nehme man ihn, allein nach innen zu verdoppele man ihn mit einem weißen Zeug, nicht allein deßhalb, damit er mit dem darüber befindlichen Tageslichte nicht hart absteche, wie schon oben gesagt, sondern auch um alle Durchsichtigkeit zu verhindern, wenn der Stoff des Vorhangs zu dünn ist; denn die grüne Farbe ist unter allen Farben diejenige, deren Wiederschein für die Carnation des Modells am nachtheiligsten seyn würde.

Von dem Platz, welchen der Mahler gewöhnlich in seiner Werkstatt einnimmt; von deren Größe, Proportion und besten Anordnung.

Der Mahler wählt fast allezeit seinen Platz so, daß er das Fenster zur linken Hand hat, denn wenn er seinen Sitz anders nimmt, so wirft seine rechte Hand, welche den Pinsel hält, einen Schatten auf sein Gemählde. Den Rücken wendet er etwas gegen das Licht, damit er nicht geblendet wird, auch sein Gemählde desto mehr Licht erhält und fast geradezu von vorn erleuchtet wird.

Wenn man ein junges Frauenzimmer oder ein Kind mahlt, die insgemein eine muntere Fleischfarbe haben, so stellt man sie so, daß sie das Licht mehr von vorn als von der Seite erhalten, wodurch die Schattenmasse allmählig vermindert wird. Die auf diese Art erleuchteten Portraits haben zwar nicht allezeit so viel Wirkung, als die andern, allein sie sind viel angenehmer und schmeicheln mehr.

Im Allgemeinen vermeidet man, selbst bei Portraits junger Mannspersonen, sie durch ein Licht zu erleuchten, das zu

sehr von der Seite einfällt; das heißt, der Theil des Gesichts auf der Schattenseite muß dennoch etwas erhellet seyn: denn nichts ist unangenehmer, als ein Gesicht, das auf einer Seite ganz hell und auf der andern Seite ganz schattig ist. Etwas anders ist es bei einem Gemählde, das aus mehrern Figuren besteht; bei diesem würde es affectirt seyn und Mangel an Kunst und Geschmack verrathen, wenn man alle Köpfe auf gleiche Art erleuchten oder allen eine und eben dieselbe Stellung geben wollte; vielmehr muß man so viel als möglich sowohl die Stellungen als das Licht abwechseln, und die Wirkung eines solchen Hell-dunkels annehmen, das für das Ganze des Gemähldes am passendsten ist.

Wir haben schon bemerkt, daß das Licht in die Werkstatt eines Mahlers nur durch Ein Fenster einfallen muß; zu diesem setzen wir noch hinzu, daß das Locale räumlich genug seyn muß, damit die Person, welche mahlt, ungefähr noch 4 oder 5 Fuß von dem Fenster entfernt sitzen kann, und wenigstens eben so viel Raum und wo möglich noch mehr Raum hinter dem Stuhl des Modells übrig bleibt *). Auch muß der Künstler selbst hinter sich einen freien Raum haben, damit er von Zeit zu Zeit aufstehen und sich von seinem Gemählde 5 bis 6 Fuß weit entfernen könne, um desto besser von der allgemeinen Wirkung seiner Arbeit urtheilen zu können. Das Zimmer muß wenigstens 15 bis 18 Fuß und noch mehr haben, wenn es möglich ist, denn desto besser wird es seyn. In einem engen Locale nach der Natur zu mahlen ist zwar nicht unmöglich; allein alsdann sind die Wände dem Modell zu nahe, und es empfängt Wiederscheine, welche für den Künstler sehr störend sind, und allmählig dem Gelingen seiner Arbeit schaden. Wenn man blos ein Gemählde copirt, so sind diese Mängel nicht so beträchtlich.

*) Es giebt Fälle, wo es gut ist, den Grund oder die Wände einer Werkstatt etwas zu erhellen: wenn man nämlich die Absicht hat, einen Kopf oder eine ganze Figur auf den Grund eines Himmels oder sehr hellen Hintergrund zu legen. In diesem Fall darf man das Licht, welches von den andern Fenstern der Stube einfällt, nicht ganz verhüllen, sondern durch doppelte weiße Gardinen blos mäßigen, oder auf eine andere Weise, welche das Tageslicht vermindert, ohne irgend einen farbigen Wiederschein in der Stube zu reflectiren.

Mahlt man eine Person vom Kopf bis auf die Füße, so ist es schlechterdings nothwendig das Modell noch weiter von sich zu entfernen, sonst würde man gegen die wohlgefällige Perspective sündigen. Der Mahler, welcher seinen Gesichtspunkt auf die Knie des Modells richtet, würde vergeblich die Figur treu zeichnen, so wie er sie da sieht, und es würde jederzeit eine unangenehme Wirkung daraus erfolgen; das Modell würde ein unschickliches Aussehen haben, und alle Beiwerke, Stühle, Tische und selbst der Fußboden würden den Anschein haben sich vorwärts zu neigen. Diese Bemerkung ist wesentlich. Man kann zwar auf ähnliche Art den Kopf mahlen in einer bloßen Entfernung von 4 oder 5 Fuß, damit man die Details desselben desto genauer erkennen kann, allein es bleibt unerläßlich, von dem Modell wenigstens doppelt so weit entfernt zu seyn, sowohl um das Ganze der Figur zu zeichnen, als auch um alles dasjenige zu mahlen, was nicht zu den Fleischtheilen gehört. Bemerkt man in den Umrissen des Kopfs und der Hände einen leichten Unterschied, und sogar an den Ärmen und der Taille u. s. w., indem man sich ihnen nähert, so darf man doch nichts an dem schon gemachten Entwurf ändern, den man in einer größern Entfernung aufgefaßt hatte, denn dadurch würde die Perspective des Ganzen unrichtig werden. Auch ohne meine Erinnerung wird man einsehen, wie streng erforderlich es ist, sich von der Richtigkeit des Umrisses zum voraus versichert zu haben.

Die Werkstatt kann so eingerichtet seyn, daß, wenn man das Modell 9 oder 10 Fuß von sich entfernt, das Tageslicht nicht mehr mit hinlänglichem Glanz auf dasselbe fällt; in diesem Fall muß sich der Mahler selbst zurückziehen, damit an seinem Modell von dem schönen Lichte, von welchem es erleuchtet werden soll, nichts verloren geht, oder wenigstens nur 4 bis 5 Fuß das Modell zurücksetzen und sich selbst 4 bis 5 Fuß davon entfernen. Diese Einrichtungen sind sehr von dem Local abhängig, wo man das Modell sitzen läßt, und von der Stelle des Fensters in der Arbeitsstube.

Das Fenster, von welchem das Licht herkommt, muß so viel als möglich in der Mitte der Stube seyn; aber 2 oder 3 Fuß näher an die Wand, gegen welche der Mahler mit dem

Rücken sitzt, als auf der andern Seite, wo der gewöhnliche Platz seiner Modelle ist; denn ich wiederhole es nochmals, daß es wesentlich ist, hinter dem Stuhl der Modelle einen hinlänglich großen Raum übrig zu haben, theils um sie nöthigen Falls mit den Rahmen der Wiederscheine zu umstellen, wovon ich geredet habe, theils weil die Wände, indem sie dem Modell zu nahe sind, alsdann fast eben so erleuchtet seyn würden, als das Modell selbst, mithin einen schlechten Hintergrund machen und wenig geeignet seyn würden, den Kopf schicklich und angenehm hervorzuheben.

In Betreff der Entfernung, in welcher der Mahler sein Modell stellen muß, will ich noch ein Wort hinzufügen. Die Bedingung einer gewissen Entfernung, die ich angegeben habe (besonders bei Portraits zu Fuß) ist so wesentlich, daß selbst die kurzsichtigsten Augen sich derselben unterwerfen müssen, indem sie sich der Concav-Brillen bedienen können, wenn das Auge die Gegenstände in dieser Entfernung nicht unterscheiden kann.

Oben habe ich gesagt, daß ein Mahler das Licht von der linken Seite haben muß, und die Gründe deshalb angeführt; dessen ungeachtet geschieht es häufig, daß der Mahler das Gegentheil thut, theils um den Effect seiner Arbeiten abzuwechseln, theils weil der Ort, wo sein Gemählde aufgehangen werden soll, das Licht von der rechten Seite erhält, und man sehr allgemein beobachtet, die Portraits nach ihrem wahren Lichte aufzustellen. Übrigens ist dieses eine geringe Unbequemlichkeit für den Öhlmahler, in so fern das Gemählde, woran er arbeitet, fast allezeit senkrecht auf der Staffelei steht, daher die Hand des Künstlers nur einen leichten Schatten auf sein Gemählde wirft; indem das Licht in der Werkstatt oberwärts vom Fenster kommt, so fallen die Lichtstrahlen auf das Gemählde größtentheils unterhalb seiner Hand *).

Ich habe schon von der üblen Wirkung geredet, wobei die Perspective aller Gegenstände eines Gemähldes leidet, wenn der Mahler allzu nahe vor ihnen oder dem lebenden Modell sitzt.

*) Auch aus diesem Grunde rathe ich den Anfängern sich zu gewöhnen, mit der Reißfeder an einer Staffelei zu zeichnen.

Mithin also, wenn man nicht allein eine ganze Figur, sondern auch Meublen und andere Beiwerke eines Gemähldes zeichnet, so wähle man seinen Sitz auf einem nicht hohen Stuhl, der allezeit niedriger ist als die gewöhnlichen Stühle; dadurch wird der Augenpunkt in dem Horizont des Gemähldes viel niedriger werden; man wird die Oberfläche der Gegenstände nicht so ausdehnen, wodurch sie mehr Perspective und viel angenehmern Anblick erhalten.

Es ist nicht meine Absicht, einen perspectivischen Unterricht zu ertheilen; diese Wissenschaft ist zu weitläuftig, sie verdient für sich eine vollständige Abhandlung. Allein ich empfehle das Studium derselben allen denen, welchen daran gelegen ist, etwas Gutes zu liefern und in so fern schlechterdings nöthig ist; ohne dieselbe werden ihre Arbeiten allezeit mehr oder weniger fehlerhaft, und bisweilen ganz und gar ungestaltet seyn. Man hat mehrere gute Schriften in dieser Wissenschaft, worunter diejenigen vorzuziehen, die zum Gebrauch der Mahler bestimmt sind.

Vier und zwanzigste Lection.

Über die Wahl der Haar-, Fisch- und Borstenpinsel in der Mahlerei.

(Man sehe die Zeichnungen der 5ten und 6ten Platte.)

Ein guter Pinsel muß eine konische Form haben und beim Ausgang aus der Federspule keinen Bauch bilden. Man wählt daher diejenigen, welche keine solche Ausbauchung haben, und einem Bogenpfeil ähnlich sind. Die Spitze desselben darf weder zu scharf noch zu viereckig seyn, aber etwas abgerundet, und die Haare, die am Ende gleich und fein sind, müssen sich insgesammt so vereinigen, daß sie blos eine einzige weiche Spitze machen. Niemals wähle man Pinsel, die sich ausspreitzen und zwei oder mehrere Spitzen machen; wenn man sie in einem Glase Wasser naß macht und nachher das Wasser ausdrückt, so erkennt man leicht, ob sie nur eine Spitze bilden. Sie müssen auch gut und fest gebunden seyn und am Ende die Haarspitzen haben, denn blos diese machen die Spitze des Pinsels durch die allmählige Verjüngung eines jeden Haares, und nicht dadurch, daß am Ende weniger Haare sind, als oberwärts am Bande. Überdies muß der Pinsel elastisch seyn und natürlich von selbst zurückspringen, wenn man ihn auf die Spitze stellt und wieder zurücknimmt. Die, welche diese Eigenschaft in einem hohen Grade haben, sind von Haaren aus den Enden des Marderschwanzes. Sie sind gewöhnlich etwas röthlich, indessen sind einige derselben mehr schwarz als die andern. Diese Pinsel sind sehr theuer, weil der Marderpelz ziemlich selten ist; indessen rathe ich sie vorzüglich an, statt der Pinsel von anderm Grauwerk. Die letztern haben keine Elasticität, sie verderben sehr leicht, besonders im Öhl, indem man die Pinsel täglich auswaschen muß, — wenn man sie gebraucht hat, und auf einem eisernen Blech abschabt, dadurch spalten sie sich in kurzer Zeit, werden ungestaltet und bekommen meh-

rere Spitzen, die in der Arbeit sehr hinderlich sind. Zwar kosten die Pinsel von Grauwerk viel weniger als die Marderpinsel, allein es bleibt gewiß, daß sie in der Güte sehr gering sind.

Von den Fisch- und Borstenpinseln.

Die Borstenpinsel sind selten in Federkiele eingefaßt. Es giebt deren große, mittlere und kleine. Alle müssen beinahe eine konische Form haben, nach welcher man die Pinsel wählt, allein es ist unnütz und sogar nachtheilig, daß sie zugleich eine Spitze bilden sollen. Überhaupt sind sie viel stärker als die Pinsel in den Federkielen, und das Haar derselben ist überall jederzeit weißlich. Man befestigt sie auf hölzernen Stielen. Die dicksten haben ein viel stärkeres Haar als die übrigen, allein je dünner sie sind, desto feiner wird das Haar dazu genommen.

Die allerkleinsten sind von Ziegenhaaren, und fast alle übrigen von Schweinsborsten, die man mehr oder weniger stark dazu wählt, je nachdem der Pinsel dick seyn soll.

Ein Pinsel oder Borstenpinsel darf niemals auf der Seite mit Scheeren zugespitzt seyn, sondern die feine Haarspitze, die von Natur konisch ist, muß die Spitze bilden. Sobald nur ein oder zwei abgeschnittene Haare im Pinsel sind, so macht er Furchen in der Farbe. Wenn man dergleichen hat, so muß man sie auf die Seite legen, und sie blos bei Gründen, Haaren oder sonstigen Arbeiten gebrauchen, in welchen einige leichte Furchen nicht nachtheilig sind.

Man bediene sich so oft als möglich der Fisch- und Borstenpinsel vorzüglich, wie ich schon empfohlen habe, allein man kann es nicht genug wiederholen, weil alle Anfänger sehr geneigt sind, die Haarpinsel vorzuziehen. Sie denken, je zarter ein Werkzeug ist, desto besser gelingt die Arbeit; allein sie irren sich darin, denn die Öhlmahlerei verlangt eine fette und breite Behandlung, und man überlasse die gekünstelte und kleinliche Arbeit der Kupferstecherkunst und den Federzeichnungen, die auf keine andere Art ausgeführt werden können, und benutze für die Mahlerei die weichen Mittel, die man hat. Man brauche daher die Haarpinsel, blos um einige feine Touchen, die eine

große Delikatesse erfordern, genauer anzugeben, oder auch für gewisse kleine Gemählde, auf welche der Maaßstab der Gegenstände sehr verjüngt ist, oder auch wohl für sehr kleine Köpfe und Figürchen von Menschen und Thieren, die mit den kleinen Fischpinseln nicht geistreich dargestellt werden können, obgleich dieser Fall selten ist. Die Ursache alles dessen ist nicht allein, weil man die Fisch- und Borstenpinsel überhaupt viel stärker macht, als die eigentlichen Haarpinsel, sondern auch weil die Fisch- und Borstenpinsel die Farbe auf die Leinwand besser absetzen, anstatt daß die Haarpinsel sie rollen, abwischen und an sich ziehen; dadurch geschieht es, daß die Arbeit mit dergleichen Pinseln arm, mager und gequält erscheint.

Es ist unnütz, in der linken Hand eine zu große Anzahl von Fisch- und Borstenpinseln zu halten. Sechs oder höchstens acht Borstenpinsel und zwei bis drei Fischpinsel sind zu allem hinlänglich. Eine größere Anzahl ist mehr hinderlich, und man verliert die kostbare Zeit mit Aussuchen nach der Tinte, die sie schon angenommen haben; und übrigens, wenn der Fall es erfordert, ist es besser, daß man einige davon in den Pinseltrog legt, um an deren Stelle eben so viel reine zu wählen, mit Vorbehalt, die, welche man weggelegt, wieder zu nehmen, wenn die darin befindliche Farbe die nämliche oder wenigstens der sehr ähnlich ist, die man gebrauchen will. Übrigens darf man nicht verabsäumen, diese Borstenpinsel Abends zu reinigen, sonst verderben sie, und ihre Wiederherstellung ist verdrießlich und langweilig. Es ist daher besser, wenn man sie ein wenig wäscht, und während man seine Arbeit betrachtet und darüber nachdenkt, in dem Pinseltroge reinigt, damit man des Abends nicht so viel damit zu thun hat. Indeß muß man dieses nicht übertreiben; denn sonst würde man nie etwas Reinliches machen. Allein es giebt so viel verschiedene Tinten, besonders in der Carnation, daß, wenn man zu jeder einen ganz reinen Pinsel von früh Morgens an nehmen wollte, man nicht fertig werden würde. Der Maaßstab der Größe von den Borsten- und Fischpinseln richtet sich nach der Größe der Stelle, worauf man arbeiten will, so wie auch nach der mehr oder weniger zarten Natur des Gegenstandes, den man zu mahlen willens ist.

Die stärksten Pinsel für die Gemählde, die man Staffeleipinsel nennt, wechseln in der Länge ab von 12 bis 15 Linien, und 4 bis 5 Linien im Durchmesser auf der dicksten Stelle, bis auf solche, die nur 4 bis 5 Linien lang, und ungefähr 1 oder $1\frac{1}{2}$ Linie im Durchmesser haben, welche die kleinsten sind. Die stärksten dienen zur Anfertigung der Gründe, der Gewänder, und selbst oft zu den Meublen und Haaren; die mittlern Pinsel schicken sich zum Mahlen der Carnation, der Details, der Gewänder, der Haare u. s. w.; die kleinsten werden zu den kleinen Details gebraucht, als zu gewissen Touschen der Schatten oder des Lichts in den Augen, der Nase und des Mundes, in der Ausarbeitung der Spitzen und feinen Stickereien u. s. w. Da endlich alles relativ ist, so begreift man leicht, daß, wenn man einen Gegenstand mahlt, der viel kleiner ist, als in der Natur, die mittlern zu großen Fischpinseln, und die kleinsten zu mittlern werden. Allein, überhaupt um Gründe und Himmel zu mahlen oder Draperieen anzulegen, bedarf man großer Borstenpinsel, selbst in kleinen Gemählden. Die allgemeine Regel ist, daß es besser ist, die Pinsel lieber groß zu nehmen, als zu klein, die Arbeit mag seyn welche sie will, und es läßt sich viel weicher damit mahlen.

Von der sorgfältigen Erhaltung der Fisch- und Borstenpinsel, und der Art sie zu reinigen, daß sie nicht verdorben werden.

Fast alle Kaufleute und Mahler beklagen sich über das Verderben der Pinsel durch eine Art Würmer (Dermestes pellio). Einige verwahren sie sorgfältig in Kästchen mit Pulver von Pfeffer, Andere wickeln sie in Papier, das mit Terpenthin-Essenz getränkt ist u. s. w. In der Länge aber helfen diese Verwahrungsmittel zu nichts; die Insekten kehren sich an nichts, und zerfressen die Pinsel.

Folgendes Mittel ist mir seit vielen Jahren gelungen. Man darf nur jeden Fisch- oder Borstenpinsel insbesondere mit Oliven- oder Baumöhl tränken. Die Würmer vergreifen sich nicht an öhligen Gegenständen, so lange das Öhl, womit sie getränkt sind, nicht eingetrocknet ist. Da das Baumöhl gar

keine trocknende Eigenschaft hat, so behält es viele Jahre seine öhlige Eigenschaft, entfernt die Insekten, und läßt sie umkommen, wenn sie davon berührt werden.

Ich tunke also alle meine neuen Pinsel, so wie meine Fisch- und Borstenpinsel in Olivenöhl, auch sogar alle diejenigen, die ich schon zum Mahlen gebraucht habe, aber so gut gereinigt worden sind, daß sie auf lange Zeit den Würmern Widerstand leisten können.

Ich wische ganz leicht, einen nach dem andern mit einem feinen Lappen, um das überflüssige Öhl auszudrücken. In diesem Zustande verwahre ich sie in einem oder mehrern Kästchen, je nachdem sie groß oder klein sind. Seitdem ich dieses Mittel angewendet, hat sich noch kein Insekt eingefunden.

Nach Verlauf einiger Zeit, wenn man die Pinsel gebrauchen will, braucht man sie nur gut auszudrücken, und zwischen den Fingern auf einem feinen Läppchen abzuwischen. Ohne sie übrigens mit Seifenwasser oder auf andere Art zu waschen, braucht man sie nur 7 oder 8 Mal mit Mahleröhl zu tränken, indem man sie jedes Mahl auf dem Blech des Pinseltrogs sanft abstreicht, so wie man gewöhnlich die Pinsel reinigt. Alsdann kann man sich derselben mit aller Sicherheit bedienen, und man hat nicht zu befürchten, daß die Farben am Trocknen verhindert würden. Dieses einfache Mittel hat außerdem noch den großen Vortheil, daß die Pinsel alle erforderliche Geschmeidigkeit behalten. Indessen muß man die mit demselben Olivenöhl getränkte Pinsel nicht länger als 8 oder 10 Monat in diesem Zustande lassen, ohne sie etwas auszuwischen und mit frischem Baumöhl zu tränken; nicht eben deßhalb, daß sie dadurch verdorben würden und verloren gingen, sondern sie werden durch die Länge der Zeit schmierig und klebrig, so, daß es schwer ist sie mit Mohnöhl gut zu waschen. Es bedarf nur einer halben Stunde, um 2 bis 300 Pinseln frisches Öhl zu geben.

Die Stiele oder Hefte der Pinsel müssen wenigstens 15 bis 16 Zoll lang seyn. Mit zu kurz eingefaßten Pinseln mahlt man schlecht und unbequem. Um den Pinsel gut und frei zu führen, muß die Hand ungefähr 6 Zoll vom Gemählde entfernt seyn und sogar noch weiter, wenn es unsere Fertigkeit erlaubt. Was die Fisch- und Borstenpinsel betrifft, die man täglich

braucht, so lasse man keinen Tag vergehen, ohne sie zu reinigen, besonders im Sommer, sonst fängt das Öhl und die Farbe an zähe zu werden, und verursacht große Mühe, sie wieder rein und geschmeidig zu machen; überdies gehen bei einer angestrengten guten Reinigung die Haarspitzen verloren, spalten sich, und werden ganz verdorben. Kann man sich also nicht alle Abende mit dem Pinselwaschen selbst abgeben, so muß man Jemanden dazu abrichten, der an unserer Stelle sich sorgfältig damit abgiebt, so wie ich jetzt anzeigen werde.

Man mache damit den Anfang, mit einem weichen ungeleimten Papier die überflüssige Farbe und das Öhl zwischen den Fingern auszudrücken und abzuwischen. Hierauf nimmt man einen nach dem andern, tunkt ihn in ein Näpfchen Mohnöhl *), während man den Pinselstiel in der Hand hält und den Zeigefinger auf die Pinselhaare drückt, so, daß man bei jeder Eintauchung in das Öhl (welches nicht sehr unrein seyn darf) auf dem Blech des Pinseltrogs und auf dem Zeigefinger das Haar leicht abreibt, und, ohne zu sehr zu schaben, die Hand gegen sich zieht. Bemerkt man, daß das Öhl, welches aus dem Pinsel geht, ziemlich farbelos ist, so trocknet man seinen Finger in etwas an einem Lappen oder einem Stück Leinwand, die als Mahlerlappen gebraucht wird, und setzt die Reinigung desselben Pinsels noch fort, indem man ihn diesmal in ein ganz reines, klares Öhlgefäß taucht; allein das Öhl, welches aus dem Pinsel geht, läßt man in ein schmutziges Gefäß fallen, damit eins von beiden allezeit ganz rein bleibt. In einer halben Stunde kann man 30 bis 40 solcher Pinsel reinigen.

Die Pinsel, die man in 2 oder 3 Tagen nicht braucht, müssen nachher mit Seifenwasser ausgewaschen werden, bis sie kein Öhl mehr enthalten; hierauf spült man sie in sehr reinem Wasser ab, man drückt sie aus und läßt sie bis zum Morgen trocken werden, worauf man sie verwahrt. Ohne diese Vorsicht würden sie eintrocknen und zähe und schmierig werden, und schwer wieder zu reinigen seyn.

Was die kleinen und weichen Pinsel betrifft, so muß man sie nicht in dem Pinseltroge lassen, besonders im Sommer, denn

*) Man sehe alle einzelnen Theile des Farbekastens auf der 3ten Kupfertaf.

wenn sie 5 oder 6 Tage mit Mohnöhl getränkt sind, so würden sie auch eintrocknen. Man muß also mit dem Finger das alte Öhl auf dem Blech des Pinseltrogs ausdrücken und sie mit etwas frischem Öhl versehen.

Nachdem man die Pinsel gereinigt hat, muß man sie allezeit mit etwas reinem Öhl anfeuchten, ehe man sie in den Pinseltrog oder sonst wohin legt, und dieses Öhl muß man wenigstens alle 5 oder 6 Tage erneuern, wenn man sie seit der Zeit nicht gebraucht hat *).

Sieht man voraus, daß einige Fisch- oder Borstenpinsel, die man den Tag über gebraucht hat, und in längerer Zeit als in 4 oder 6 Wochen nicht wieder gebraucht werden, so tränkt man sie mit Olivenöhl, nachdem man alles Mahleröhl zuvor ausgedrückt hat.

Hat man es gar zu lange verabsäumt, seine Pinsel gewöhnlich mit Mohnöhl zu tränken, und haben sie ihre Geschmeidigkeit verloren und sind sie klebrig geworden, so dient folgendes Mittel sie wieder in brauchbaren Stand zu setzen; allein ich muß voraus bemerken, daß sie niemals so gut sind, als vorher.

Man halte in dem Ballen der linken Hand ein Stück Seife, und neben sich ein Gefäß mit Röhrwasser, das warm im Winter und frisch im Sommer ist. In dieses Wasser tauche man den Pinsel, nachdem man zuvor das Öhl wohl ausgedrückt, wende und drehe ihn wohl naß gemacht auf der Seife herum, spüle ihn von Zeit zu Zeit aus, seife ihn noch ein Mal, bis man sieht, daß das Haar ganz dünn und von dem schmierigen Öhle befreit ist. Man muß die Haare bei dem zu starken Reiben auf der Seife nicht spalten, weil sie unförmlich werden: man kann mit einer gewissen Kraft darauf drücken, um den Grund des Pinsels zu verdünnen, aber man darf nicht zu stark zerquetschen. Man macht diese Bewegung auf der Seife so lange, bis man den Pinsel für vollkommen hält, alsdann spült man ihn stark in reinem Wasser, um die Seife auszuwaschen, und

*) Auf der 3ten Kupft., welche den Mahlerkasten mit allem Zubehör enthält, wird man sehen, was der Pinseltrog ist, und das Blech, auf welchem man mit dem ersten Zeigefinger die Pinselhaare nur leicht abreibt.

läßt ihn 2 oder 3 Stunden trocknen, nachdem man das Wasser davon ausgedrückt.

Da die Seife die Haarspitze verbrennt und verdirbt, so rathe ich, die Pinsel, sogleich wie sie trocken scheinen, in Olivenöhl zu tränken.

Man vermische niemals die in Olivenöhl getränkten Pinsel mit denen, die mit Mohnöhl angefeuchtet sind, denn das wenige Olivenöhl würde alle Farben am Trocknen verhindern. Man muß sie also besonders an einem Orte verwahren, wo man keine Verwechselung zu befürchten hat.

Wie man die Pinsel bei dem Reinigen zu halten hat.

Nachdem man die Pinsel mit einem schlechten Lappen oder weichem Papier abgewischt hat, so nimmt man den Pinsel so in die Hand, wie man ein Messer hält, womit man ein Stück Fleisch abschneiden will, nämlich so, daß der Ballen der Hand unterwärts ist. Man hält den Pinselstiel mit dem Daumen und den drei letzten Fingern, und hält blos den Zeigefinger vorwärts. Blos mit der Spitze dieses Fingers drückt man die Haare des Pinsels ein wenig, indem man ihn auf das runde Blech hält, das über das Gefäß befestigt ist, welches das unreine Öhl enthält. In dieser Stellung tunket man den Pinsel 8 oder 10 Mal in das Öhl, und jedes Mal streicht man ihn sanft auf das Blech 2 oder 3 Mal, ohne ihn wieder einzutunken. Dies geschieht, indem man den Ballen der Hand etwas hebt, wodurch die Fingerspitze und der Pinsel sich neiget, und indem man jedes Mal den Vorderarm zurückzieht, so wie man jeden flüssigen Gegenstand abtrocknet oder ausdrückt.

Man muß den Pinsel in der Hand von Zeit zu Zeit umwenden, damit man ihn ringsum gleichförmig abschabt, dann tunkt man ihn in Öhl und so fort Man begreift von selbst, daß man niemals den Pinsel gegen das Haar schaben muß, sondern blos indem man die Hand gegen sich zieht.

Wenn er schon ziemlich rein zu seyn scheint, so wische man ihn an einen schlechten Lappen, so wie auch die Spitze des Fingers; hierauf tunkt man ihn in das Gefäß mit ganz reinem Öhl, und streicht ihn noch zwei oder drei Mal auf dem Blech, das man

auch bei jedem Pinsel zuvor gereinigt hat. Hierauf befeuchtet man den Pinsel mit etwas reinem Öhl, jedoch nicht zuviel, und ohne ihn auf dem Blech abzuschaben. Man legt ihn, so wie er rein ist, auf zwei Schnuren Eisendraht, die oben auf dem Pinseltrog angebracht sind, die Seite der Pinselhaare etwas niedriger als den obern Theil des Stiels, damit das Öhl blos in den Haaren des Pinsels sich erhält, und nicht an dem Pinselstiel zurückläuft, den man allezeit abtrocknen und rein erhalten muß *). (Man sehe Kupft. 3.)

Nimmt man den folgenden Tag den Pinsel wieder zum Mahlen in die Hand, so muß man das in demselben etwa enthaltene überflüssige Öhl, womit er den Abend zuvor angefeuchtet worden, sorgfältig ausdrücken, damit nicht mehr darin bleibt, als nöthig ist, um die Farben von der Palette aufzunehmen. Wenn man die Pinsel weglegt, entweder auf den Draht des Pinseltrogs, oder in eine Schachtel, oder in die Schubladen des Farbekastens, so muß man sich wohl in Acht nehmen, daß die Pinselspitzen nicht anstoßen, denn sie werden verbogen und bleiben am Ende krumm, was sich nie wieder gut herstellen läßt.

Man kann den Anfängern Ordnung und Reinlichkeit in allen Instrumenten nicht genug empfehlen; sie müssen sich bei Zeiten daran gewöhnen, sonst wird man an ihren Arbeiten allezeit Mangel an Reinlichkeit in ihrem Mahler-Apparat gewahr werden. Also die Paletten, Pinsel, Öhle, das Innere des Farbekastens, und selbst die kleinen Läppchen oder Mahlerlappen **); alles dieses verlangt Aufmerksamkeit und beständige

*) Die beiden Pinseltröge, die Näpfchen und das ganze Innere des Mahlerkastens müssen von weißem Blech seyn. Die Pinseltröge haben die Form eines halben Cylinders, wie eine krumme, auf der Seite hohle Röhre. Man giebt den eisernen Drähten, die darüber festgemacht sind, ungefähr dieselbe Krümmung. Diese müssen von dem Boden des Pinseltrogs 2 Zoll abstehen, so, daß die Pinselhaare für sich allein bleiben, und blos der Pinselstiel auf den Eisendrähten liegen bleibt. Man sucht den einen dieser eisernen Drähte 4 oder 5 Linien niedriger zu stellen, als den andern an jedem der Pinseltröge, und legt die Seite mit den Haaren auf die niedrigste Seite, damit durch den Abhang das Öhl in dem Körper des Pinsels selbst zurückbleiben muß.

**) Man nennt Mahlerlappen (torche-pinceaux) kleine Läppchen, die man zum Abwischen der Palette und Pinsel gebraucht. Man macht sich Läppchen von altem Leinen oder Hanf; die von Kattun lassen zu viel kleine Scharpie-ähnliche Faden zurück, so wie auch die von gar zu alter Leinwand. Um diesen Fehler zu vermeiden, ist es gut, die Mahlerlappen zu säumen.

Unterhaltung. Wenn man dieses täglich beobachtet, so kostet es weniger Mühe, als wenn man alles in einem schmutzigen Zustande liegen läßt, so, daß man einen Tag darauf verwenden muß, um es wieder zu reinigen. Nichts verhindert und stört mehr bei der Arbeit im Mahlen, als wenn schlechte Instrumente aller Art in die Hände fallen. Man verdirbt oft einen halben Tag damit, um aus der Farbe vom Gemählde, aus den Pinseln und andern Instrumenten alle Arten von Unreinigkeiten wieder wegzubringen. Man unterlasse daher nicht, in seinen Sachen täglich eine gute Ordnung und alles vollkommen reinlich zu halten, man gewinnt dadurch hundert Mal an Zeit, und hat das Vergnügen, gute Instrumente, Farben u. dgl. um sich zu haben.

Frauenzimmer und Kunstfreunde, die sich nicht entschließen können, ihre Instrumente selbst reinlich zu halten, müssen sich wenigstens bemühen, zu dieser Arbeit einen Bedienten abzurichten, und sie thun wohl, im Anfang mehrere Tage darauf Acht zu haben, damit alles so geschieht, wie es seyn soll, denn im Gegentheil haben sie nichts als Verdruß und Unannehmlichkeiten davon.

Von den Iltis- und Dachspinseln.

(Siehe die Tafeln 5. und 6.)

Ich muß noch der Iltis- und Dachspinsel erwähnen, als zwei Arten Pinsel, die man niemals in Öhl tunkt, es sey denn in Olivenöhl, um sie gegen Insecten zu verwahren, wenn man sie nicht täglich braucht. In diesem Falle muß man sie vor dem Gebrauch vollkommen von Fettigkeit reinigen, indem man sie mit Seifenwasser wäscht, wie ich Seite 370. angezeigt. Nachdem man sie in sehr reinem Wasser ausgespült, läßt man sie ganz trocken werden, denn man gebraucht sie blos trocken.

Die Iltispinsel haben ein steifes, schwarzes Haar, und machen niemals eine Spitze; sie sind wie ein Besen gestaltet, und dienen blos, um eine Tinte mit der benachbarten Tinte leicht zu vereinigen, indem man den Iltispinsel so führt, wie seine Form ist, und ohne darauf zu drücken. Man gebraucht sie nur, um die Oberfläche der Farbe damit zu schmeicheln, wenn diese viel

fester geworden ist, als bei dem Auftragen; welches nach Verlauf von 6 bis 7 Stunden geschieht.

Die meisten Anfänger, und sogar schlechte Mahler, machen von den Iltis- und Dachspinseln einen übermäßigen Gebrauch, und bedienen sich ihrer beinahe in denselben Fällen, nämlich, um damit die Arbeiten des Borstenpinsels zu vertreiben. Sie finden es viel bequemer, ihre Tinten auf diese Art in einander zu schmelzen, anstatt eine große Scala von wohl abgestuften Tönen anzulegen. Allein sie verunreinigen alle ihre Tinten, indem sie auf diese Art die Farben reiben, sie zerstören alle Formen, und ihre geschmacklosen Arbeiten haben weder Leichtigkeit noch Feinheit des Tons, weder Relief, noch Charakter.

Um nicht diese schlechte Methode anzunehmen, so brauche man die Iltispinsel mit der größten Vorsicht, und vielmehr um damit die Furchen und Eindrücke zu vertilgen, welche die Haare des Borstenpinsels zurücklassen, anstatt um eine Tinte in die andere zu verschmelzen.

Dessen ungeachtet aber kann man bisweilen, und zwar stellenweise, sich dieses Mittels zum Vertreiben geschickt und bequem bedienen; allein man muß so wenig als möglich davon Gebrauch machen, und besonders mit dieser Art Pinsel blos 2 oder 3 Mal die Stelle übergehen, die man vertreiben will, sonst macht man seine Arbeit unrein.

Wir haben schon bemerkt, daß die Iltis- und Dachspinsel niemals in Öhl gereinigt werden, und man dieselben blos trocken braucht. Allein da die äußersten Haarspitzen immer etwas Farbe zurückbehalten, so muß man sie davon befreien und auf folgende Art reinigen, wenn sie nur eine kleine Quantität aufgenommen haben.

Man nehme ein Stück Tuch, ungefähr 1 Fuß lang, und befestige es mit einigen Nägeln auf ein Bret. Alsdann kehrt man 12 bis 15 Mal lebhaft den Pinsel sanft und leicht hin und her, ohne zu sehr auf das Tuch zu drücken. Hierauf streicht man ihn auf eine scharfe Ecke und bläst stark darauf. Diese kleine Reibung wird die wenige Farbe, die er an sich hat, wegnehmen. Ist es nicht hinreichend, so wiederholt man es noch eben so oft, aber allezeit sehr leicht auf dem Fußboden oder an der Wand der Stube. Der wenige Staub, der sich daran befindet,

umhüllet die Bröcklein Farbe, rollt sie, und sie lassen leicht fahren, wenn man den Pinsel am Ärmel wischt und auf die Haare bläst. Aus Vorsicht kann man ihn 5 bis 6 Mal auf dem Ärmel oder Rockschooß seines Kleides hin und her wischen, während man sehr stark und öfter in das Haar bläst, um allen daran befindlichen Staub zu entfernen. Es mißlingt selten, die Iltis- und Borstenpinsel auf diese Weise ganz zu reinigen, wenn nicht viel Farbe darin ist, sondern blos an den feinen Haarspitzen. Ist aber der Pinsel zu voll von Farbe, so muß man ihn, aber blos des Abends, mit Seife waschen, in frischem Wasser ausspülen, ausdrücken und trocknen lassen.

Es giebt Einige, die ein kleines Schubkästchen mit etwas sehr feinem Sand neben sich haben. Auf diesem streichen sie ihre Pinsel hin und her, dadurch häuft und rollt sich die Farbe in kleine Kügelchen, die leicht von dem Pinsel abfallen, wenn man ihn drückt und wechselsweise darauf bläst. Dies Mittel ist eben so gut als das vorige, aber blos in dem Falle, wenn sich nur sehr wenig Farbe an die Spitze des Pinsels gehängt hat.

Ist ein Iltispinsel zu sehr voll Farbe, daß man ihn nicht länger gebrauchen und er nicht sogleich mit Seifenwasser gereinigt werden kann, so nimmt man einen andern, um nicht während des Mahlens die Zeit zu verlieren.

Alles, was wir jetzt von den Iltispinseln gesagt haben, ist auch auf die Dachspinsel anzuwenden. Der Unterschied zwischen beiden besteht hauptsächlich darin, daß die erstern niemals so stark sind, hingegen die Dachspinsel von allen Größen verfertigt werden; übrigens ist das Haar der letztern nicht so hart und weniger steif, ob es gleich eben so elastisch ist, als die Iltishaare. Man hat Dachspinsel von den kleinsten, die kaum 5 bis 6 Linien lang sind, bis zu den größten, die man bei Ebnen der Gründe oder einer großen Draperie gebraucht, die zwei, drei und auch wohl vier Zoll Breite haben. Man macht sogar noch größere, und haben allezeit die Gestalt eines platten Besens oder einer sogenannten Gänsepfote. (Siehe die Tafeln 5 und 6.)

Die großen Dachspinsel sind allezeit gebunden und in Weißblech eingefaßt. Sie dienen in der Mahlerei, um damit die Gründe des Himmels und andere Partieen zu vertreiben. Al-

lein in sofern man keine großen Gemählde macht, kann man sich sehr gut auf die großen Dachspinsel beschränken, die 2 Zoll breit sind, so wie der, den man Tab. 5. Fig. G findet; will man aber ein Gemählde von 4 bis 6 Fuß ins Gevierte mit Firniß überziehen, so ist es gut, wenn man größere hat. Ich trage kein Bedenken, zu wiederholen, daß die Dachs- oder Iltispinsel blos gebraucht werden sollen, um die zu sichtbaren Pinselstriche des Borstenpinsels zu vertilgen, besonders in der Carnation, wo man blos die Farbe in Rücksicht ihrer Form schmeicheln muß, die man vermittelst der Lichter und Schatten angelegt hat.

In den andern großen Partieen kann man viel freier handeln und etwas mehr auf den Dachspinsel drücken, besonders in allen Arten Gründen, Meubles, Fußboden und großen Massen von Draperieen; aber dennoch muß man den Pinsel mit Weichheit, Leichtigkeit und vielem Geschick führen, um nicht die Formen und die Farben mit einander zu verwirren.

Um diesen Anstoß zu vermeiden, empfiehlt man auch den Gebrauch des Dachspinsels gegen Abend, wenn die Farbe des Gemähldes bereits eine gewisse Consistenz erhalten, und schon seit einigen Stunden auf der Leinwand liegt.

In den Gründen des Himmels oder sonstigen innern Gründen muß man den Dachspinsel nach einer Richtung brauchen, und so, daß er bei dem Übergehen auf die Farbe selbst keine zu sichtbare Spur zurückläßt, mithin nur oberflächlich und nicht nach allen Richtungen führen. Zu dem Ende fängt man oben im Winkel linker Hand an, und geht mit der Hand in diagonaler Richtung herunter, als wollte man von dem linken obern Winkel bis zum rechten unterwärts eine Linie ziehen. Ist dies geschehen, so erhebt man den Dachspinsel und zieht damit eine zweite Streife, die mit der erstern parallel läuft, entweder ober- oder unterwärts, und sofort, bis man auf diese Art alle Stellen des Grundes übergangen hat. Es ist überflüssig zu erinnern, daß man alle Stellen, die nicht zum Grunde gehören, zu rechter Zeit anhalten und dieselbe Linie weiter unten und noch weiter fortsetzen muß, als wenn sie durch den Kopf oder durch die Figur ꝛc. unterbrochen wäre. Auf eben die Art führt man auch den Dachspinsel in die Queere von der Linken zur Rechten, indem man herunter geht; dadurch wird man die Furchen weniger ge-

wahr, und man vermeide mit dem Pinsel rückwärts zu steigen. Mit einem Worte, die Pinselstriche müssen so geführt werden, wie bei dem Zeichnen mit Kreide, wenn man den Grund schraffirt, und alle Striche nach einer Richtung gehen läßt.

Diese zwei Arten von Pinsel, und überhaupt alle, selbst Borstenpinsel, von was für Haaren sie auch seyn mögen, müssen niemals mit der Scheere gleich geschnitten seyn, denn sollen sie gut seyn und keine Furchen auf der Farbe zurücklassen, so müssen sie die Haarspitze behalten.

Wenn ein großer Dachspinsel zu Mastix-Firniß gebraucht worden ist, so braucht man sich nicht die Mühe zu geben, ihn zu reinigen. Es ist besser, wenn man ihn von selbst an der Luft gegen Staub verwahrt eintrocknen läßt, nachdem man ihn zuvor an der Tasse wohl ausgestrichen. Er wird so hart, wie eine feste Masse; will man ihn aber brauchen, so darf man ihn nur eine halbe Stunde in eine vertiefte Tasse einweichen, die bis zur Hälfte mit gut rectificirtem Terpenthin angefüllt ist. Dieser wird den Firniß, welcher den Dachspinsel festklebt, auflösen, und wenn man versichert ist, daß er geschmeidig geworden, so drückt man ihn aus dem Fenster auf die Straße, um die überflüssige Terpenthin-Essenz wegzuwerfen. Hierauf tränkt man ihn mit dem Firniß selbst, und bedient sich desselben von neuem, um damit den Firniß auf das Gemählde zu tragen.

Indessen geschieht es doch öfter, daß, wenn man den Dachspinsel nicht lange genug in der Essenz oder in dem Firniß selbst liegen läßt, die Auflösung nicht ganz erfolgt. In diesem Falle erscheint auf dem Gemählde, indem man es firnißt, eine Menge kleiner Körner wie Sand, welche nichts anders sind, als Überbleibsel des Firnisses, die in der Zeit sich nicht vollkommen haben auflösen können. In diesem Falle ist man genöthigt den sandigen Firniß mit dem Finger abzunehmen, was eine langweilige verdrießliche Arbeit ist, und an dessen Stelle einen neuen aufzutragen *).

*) Ich werde anderwärts von der Methode reden, wie ein Firniß, der geborsten, oder durch das Alter gelb geworden, oder überhaupt mißlungen, von dem Gemählde wieder abzunehmen ist. Siehe die 34ste Lection.

Fünf und zwanzigste Lection.

Von dem Holze, woraus man die Paletten macht, von deren Form u. s. w.

Es giebt Paletten von verschiedenen Holzarten, Formen und Größen. Arbeitet man an einem sehr großen Gemählde, so muß man große Paletten haben, und in diesem Falle ist die Gestalt eines langen Vierecks die bequemste. Man kann die vier Winkel als so viele Stellen benutzen, um darauf die Mischungen, die man mit der Pinselspitze macht, zu präpariren. Da übrigens der Mahler, welcher an großen Gemählden arbeitet, sich von der Leinwand sich weiter entfernt setzt, und gemeiniglich aufrecht steht, so hindern ihn diese Winkel nicht so sehr, als wenn er im Sitzen und viel näher vor seinem Gemählde arbeitete, wie dieses bei Staffeleigemählden von mittlerer und kleiner Größe geschieht.

Für Gemählde mittlerer Größe bedient man sich überhaupt der Paletten von etwas ovaler Form *). (Siehe Kupfertafel 7., die man nachzuahmen hat.) Das vorzügliche Holz ist nicht das von ästigen Wurzeln, wie viele Mahler lieben. Diese Augen und Masern des Holzes zieren zwar ein Meuble, allein für eine Palette liebe ich ein helles Holz ohne Äste, weil sich der Spatel niemals daran hängt, wie bei dem knotigen Holze, so eben und glatt es auch gearbeitet seyn mag. Das Holz von Ahorn und wildem Apfel- oder Birnbaum ziehe ich wegen seiner Härte und schönen Farbe vor. Die Paletten von Mahagonyholz spalten zu leicht und sind sehr zerbrechlich; die von Nußbaum verwerfen sich.

*) Die Palette, welche man auf der 7ten Kupfertafel sieht, hat die halbe Größe von der, welche ich vorschlage. Man mache sie also noch ein Mal so groß, mit Beibehalt der ganzen Proportion.

Was die bequemste und vortheilhafteste Proportion betrifft, die man der Palette giebt, so erkennt man diese am besten auf der 7ten Kupfertafel ohne Beschreibung Ich gebe ihr zur Rechten viel Vorsprung, weil man dahin die Tinten setzt, die man mischt, dergestalt, daß, wenn man sie mit dem Pinsel nehmen will, man nicht nöthig hat, mit der rechten Hand weit um sich zu greifen.

Das Loch, welches dazu dient, um den Daumen der linken Hand durchzustecken, befindet sich ungefähr in der Mitte der Palette, dadurch wird die Faust weniger ermüdet, als wenn es zur Linken oder zur Rechten durchgebrochen wäre. Dieses Loch A muß 16 Linien vom Rande der Palette entfernt angebracht seyn. Überdies da ich gewohnt bin, meine Tinten früh Morgens auf einer matten Glastafel zu machen (was von wenigen Mahlern geschieht), um sie nachher auf die Palette überzutragen, wie ich in der 17ten Lection S. 167. gezeigt habe, so hat man nicht nöthig, zur linken Hand zum Mischen der Farben so viel Platz zurück zu behalten, als wenn man dieses auf der Palette selbst thun sollte. Die Stärke des Holzes am Ende der Palette und um das Loch herum muß zwei starke Linien dick seyn, weil sie da am meisten belästigt. Man vermindert diese Stärke stufenweise bis an den äußern Rand von oberwärts in seinem Umfange, wo die Palette nur eine starke Linie dick seyn darf.

Das Loch A, wodurch man den Daumen steckt, um die Palette zu halten, muß im größten Durchmesser 22 Linien, und im kleinen Durchmesser 17 bis 18 Linien weit seyn. Die Palette hat in ihrem großen Durchmesser 15 bis 16 Zoll und im kleinen Durchmesser 11 bis 12 Zoll (nach französischem Fuß).

Man muß sehr gesundes Holz dazu wählen, das keine mürbe Adern hat, das gar nicht porös ist, sondern ganz gleich und ohne Äste. Man behält die Jahre des Holzes nach der Länge des großen Durchmessers, weil es nicht so leicht zerbricht, und der Spatel von Horn besser darüber hin gleitet.

Zur Rechten des Loches A, da wo sich der Daumen darauf legt, bringt man eine Rundung an, damit die Schärfe des Holzes nicht schneidet (dies versteht sich auf der Seite, wo

man die Farben hinlegt), und eben dieses macht man auf der andern Seite, aber unterhalb der Palette, der obern gegenüber, dergestalt, daß, wenn man sie auf der guten Seite hält, der letztere Ring von unten sich zur Linken dessen befindet, welcher die Palette hält; alles dieses geschieht, um die Hand nicht zu verletzen. Die beiden Seiten der Palette müssen sehr gleich und gut gehobelt seyn; der obere Theil, worauf nämlich die Farben liegen, muß vollkommen eben und glatt polirt seyn, aber ohne alles Wachs und Firniß. Zu dem Ende muß der Tischler, wenn er das Holz gut gehobelt hat, dasselbe mit Bimstein wohl abschleifen und an allen Rändern abfasen. Dieser Bimstein braucht höchstens 4 Zoll stark zu seyn, womit man aber nicht trocken schleift, sondern mit etwas Nuß-, Mohn- oder Leinöhl; niemals aber mit Baumöhl. Man darf nicht zu stark darauf drücken, um keine Streifen und Risse in das Holz zu bringen, besonders muß man verhindern, daß von dem Bimstein sich nicht kleine Bröckelchen losmachen, die tiefe Furchen zurücklassen würden, und schwer heraus zu bringen sind. Wenn die Palette durch dieses Mittel gut zugerichtet und geebnet ist, so nehme man ein altes Läppchen, überstreue die Palette mit feinem gelblichen Trippel, tränke ihn mit Öhl, und reibe damit recht stark nach den Jahren des Holzes, und immer gleichförmig, bis das Holz schön glänzend wird. Das Trippelpulver muß aber sehr gleich, fein und keine harten Körner haben; zu dem Ende muß man ein Stück wählen, das sehr sanft anzufühlen ist, damit schabt man mit dem Messer sanft auf die Palette so viel als genug ist, und wiederholt dies von Zeit zu Zeit. Diese Arbeit ist langweilig in der Ausführung, allein der Erfolg davon lohnt die Mühe, wenn man eine Palette erhält, deren Fläche ganz glatt und wie ein Spiegel polirt ist. Man muß die Vorsicht brauchen und die Palette auf einen ebenen gut gehobelten Tisch legen, sonst wird sie während des Polirens durch den Druck spalten. Hierauf wird das Holz der Palette auf beiden Seiten mit so viel Leinöhl getränkt, als einziehen will, damit alle Pori verstopft und kein Öhl von den Farben eingesogen werden kann. Dieses geschieht auf folgende Art. Nachdem die Politur geschehen, und das Holz von allem Trippel wohl gereinigt ist, so tränkt man die ganze Palette mit ungekochtem Lein-

öhl, sowohl unten als oben *). Man kann auch Nußöhl dazu nehmen, allein das Leinöhl wird härter und taugt daher besser dazu. Man muß diese Arbeit, so viel als möglich, in einer warmen Tageszeit vornehmen, um sie schneller zu beendigen. Hierauf hängt man die Palette an einem Faden in die freie Luft, aber nicht an die Sonne, wo sie sich leicht verwirft; so läßt man sie in der Luft sich umher bewegen, was zum Trocknen des Öhls viel beiträgt. Man trägt täglich 2 oder 3 Mal Öhl darauf, oder jedes Mal, wenn man bei dem Untersuchen findet, daß das Öhl eingesogen hat; man besorgt besonders die obere Seite der Palette, so lange nichts mehr einsaugen kann. Dieses dauert mehrere Wochen und würde noch länger währen, wenn man dieses nicht in einer warmen trocknen Jahreszeit vornimmt. Will man anfangen die Palette zu gebrauchen, so reibe man sie noch mit Mohnöhl und einem feinen Lappen, um sie wohl zu reinigen. Hat man die Farben darauf getragen, und bemerkt man, daß sie einsaugt und die Farben abtrocknen, so ist es ein Merkmahl, daß die Palette nicht genug mit Öhl getränkt ist. Man muß sie also noch einige Tage ungebraucht und Zeit lassen, bis sie von Grund aus getrocknet und das Öhl hart genug ist. Ist eine Palette gut zubereitet, so krümmt und wirft sie sich nicht mehr, das Holz bleibt gerade, die Witterung mag seyn wie sie will, welches ein großer Vortheil ist.

Es ist nützlich, wenn man mehrere Paletten zum Wechsel hat, um die Farben von einer auf die andere zu tragen, wenn man sie länger als einen Tag erhalten kann; auch muß man für gewisse kleinere Arbeiten eine viel kleinere Palette haben. Ich rathe denen, die dergleichen zubereiten, wenigstens drei auf ein Mal zu machen, zwei von gleicher Größe und eine um ein Drittel kleiner. Es kostet dieses nicht mehr Mühe, drei statt einer zu tränken, und da allezeit mehrere Wochen erforderlich sind, ehe sie Farben annehmen können, so ist es gut, sie alle drei zugleich zu präpariren, um nicht wieder von neuem anzufangen.

*) Das fette oder gesottene Öhl trocknet zwar wirklich auf der Oberfläche geschwinder als das andere; allein es bleibt unten die erste Haut längere Zeit weich und zart, daher ist frisches Leinöhl zu dieser Absicht vorzuziehen.

Je älter eine Palette wird, desto besser ist sie, wenn man sie nur beständig reinlich erhält und mit dem Spatel keine Risse hineinbringt. Daher ist es sehr nöthig, daß man die Farben auf der Palette nicht antrocknen läßt; denn sonst sitzen sie so fest, daß man lange schaben muß, um sie wegzubringen, wodurch das Holz gekratzt und verdorben wird. Viele nachläßige Künstler nehmen alsdann ihre Zuflucht zur Terpenthin-Essenz, wodurch man wirklich alte Farben sehr leicht wegbringen kann; allein diese Essenz verdirbt die Paletten und erweicht das Leinöhl. Dadurch werden die Paletten untauglich und eben so porös, als sie vor der Einöhlung waren.

Man darf die Farben auf einer Palette nie eine Nacht hindurch darauf stehen lassen, ohne sie zu reinigen, und die Farben, die noch gut seyn können, auf eine andere Palette überzutragen. Es sind besonders die an den Rändern befindlichen kleinen Häuflein von Farben, die in der Hitze sehr leicht austrocknen, so wie auch die kleinen Versuche, die man bald da bald dort vertheilt, wenn man mit der Pinselspitze Mischungen zubereitet.

Wenn man also Tinten von einer Palette zur andern versetzt, so muß man die am Rande befindlichen weglassen, und blos die Häuflein in der Mitte aufnehmen, die noch frisch genug zu seyn scheinen, um sie den folgenden Tag brauchen zu können. Man stellt sie in eben der Ordnung auf, um sie wieder zu erkennen, und zwar in kleinen erhöheten Häuflein, ohne sie auszubreiten und sich viel Mühe zu geben alles zusammen zu sammeln, und ohne den Spatel zwei Mal dazu zu gebrauchen; denn auch diese Ränder sind den folgenden Tag untauglich.

Wenn man des Abends von der Palette alles abgenommen hat, was die Mühe lohnt auf eine andere gebracht zu werden, so schabt und hebt man mit dem großen Spatel alles übrige ab und wirft es weg. Ist dies geschehen, so gießt man ein wenig Öhl auf die Palette, und verbreitet es mit dem Spatel auf die ganze Oberfläche, als wollte man eine Farbe mit Öhl verdünnen. Hierauf fährt man mit der Schärfe des Spatels überall herum, um das schmutzige Öhl abzunehmen und auf die Seite zu schaffen, aber nicht in die Öehlnäpfchen, worin es ganz unnütz ist. Alsdann übergeht man die ganze Fläche der

Palette mit einem Lappen, oder weichem Papier, oder altem Tuche: hierauf nimmt man wieder einige Spatel ganz reinen Öhls, und wiederholt das von neuem, was ich eben gesagt habe. Dieses Öhl sammelt man und hebt es auf, und da es nicht so sehr voll Farbe wie das vorhergehende seyn wird, so verwahrt man es in einem nicht ganz reinen Näpfchen, und schabt den Spatel auf der Klinge des Pinseltrogs. Man übergehe es nochmals mit einem Lappen, der aber reiner als der erste ist, reibe damit überall, nehme wieder reines Öhl (ungefähr einen Fingerhut voll), verbreite es, reibe und schabe wie bei den beiden ersten Malen; schütte dieses Öhl in ein schmutziges Näpfchen, und wische zuletzt mit einem reinen Lappen die Palette überall vollkommen ab. In diesem Zustande kann sie so lange bleiben als man will, ohne daß man Gebrauch davon macht.

An den Rändern, welche die Dicke des Holzes ausmachen, so wie auch unter die Palette, wischt man ein wenig mit dem Lappen, damit man sie sicher in die Hand nehmen kann, ohne sich zu beschmutzen.

Ich habe oben gesagt, daß man eine etwas stark besetzte Palette, besonders im Winter zwei und bisweilen auch drei Tage erhalten kann, wenn man dabei die Vorsicht gebraucht, deren ich erwähnt *); allein man muß allezeit das abschaben und wegnehmen, was anfängt zu trocknen und ranzig zu werden, besonders alle die kleinen Versuche mit dem Pinsel, die, da sie unbeträchtlich sind, viel geschwinder trocknen, als die Häuflein, von welchen sie genommen sind. Diese kleinen Versuche müssen sogar öfter den Tag über, je nachdem sie sich auf der Palette anhäufen, abgenommen werden, damit man an deren Stelle neue machen und sich besser zurecht finden kann.

Es ist wahr, man findet in diesen zerstreuten Pröbchen häufig Töne, die genau zu der Tinte passen, die man sucht, daher muß man nicht zu sehr eilen, um sie wegzubringen; allein man muß sie wenigstens alle Stunden mit etwas Öhl übergehen, abschaben, abwischen u. s. w., mit einem Worte, die Palette reinigen, um freien Platz zu haben und nicht genöthigt

*) Man sehe die 3te Lection. S. 81 u. f.

zu seyn, Farben zu gebrauchen, die nicht tauglich genug sind, mit Erfolg angewandt zu werden. Man wirft alle diese Versuche auf einen verlornen Winkel der Palette, oder noch besser auf ein Stückchen Papier. Jedes Mal, wenn man die zerstreuten Pröbchen aufnimmt, gehe man mit dem Spatel unter einem sehr spitzen Winkel um die kleinen Häuflein herum, ohne sie zu berühren, sondern blos um sie von allen schon zähen und unreinen Rändern frei zu machen. So weitläuftig alles dieses zu beschreiben ist, so ist es doch bald geschehen, und es ist übrigens sowohl für das Modell als für uns selbst nicht übel, wenn man auf diese Art einige Augenblicke Erholung hat *).

Übrigens stelle man sich nicht vor, daß der Stand des Mahlers eine mit Müßiggang verbundene Beschäftigung sey, und daß nichts als Vergnügen dabei Statt finde; im Gegentheil ist es eine Lage, die vielleicht die meiste Geschäftigkeit erfordert, denn man ist beständig in Thätigkeit, wenn nicht mit der Kunst in uns selbst, doch mit dem Materiellen der Kunst.

Alle wahre Künstler werden behaupten, daß, wenn die Kunst der Mahlerei nicht in sich selbst so viele Reize hätte, wie alle diejenigen erfahren, die sie mit Liebe ausüben, so würde es ein sehr beschwerliches Geschäft seyn, weil so viele Vorsicht dabei zu beobachten, so viel Dinge zu überlegen, vorauszusehen und vorzubereiten sind, ohne der vielen Zeit zu gedenken, die man der Kunst selbst widmen muß, wenn man einige Fortschritte darin machen will.

Zu alle dem füge man hinzu, daß man so zu sagen keinen Tag vorbeigehn lassen muß, ohne die Reißfeder oder den Pinsel zu führen, um die Gelenkigkeit der Hand und die Richtigkeit des Augenmaaßes in Übung zu erhalten, sonst kommt man gar bald aus der Gewohnheit. Selbst in seinen Erholungen, in den Geschäften zur Erhaltung seiner Gesundheit, auf seinen Spaziergängen ist ein Mahler mit Gegenständen, die sein Auge reizen, allezeit be-

*) Alle diese Bemerkungen und diese äußerste Reinlichkeit sind unerläßlich, wenn man Portraits oder ganze Figuren unter Lebensgröße mahlt, wie z. B. einen Kopf von 3 oder 4 Zoll und darunter, weil die geringsten Unreinigkeiten ungeheuer groß erscheinen, und übrigens die Farben des Gemähldes sich viel reiner erhalten; jedoch braucht man es bei Gemählden von natürlicher Größe theilweise nicht so genau zu nehmen.

schäftigt; er studirt ihre Formen, die Bewegungen, das Colorit und die Details, so wie die schönen Wirkungen des Lichts und Schattens; sein Geist und seine Augen sind beständig mit Gegenständen seiner Kunst beschäftigt. Noch mehr, er muß auch eine gewisse Zeit dem Studiren, der Lectüre und seiner Ausbildung widmen. Alles dieses unterhält das Leben auf eine angenehme Art, und hält viele junge Leute von Abwegen zurück, die zu Ausschweifungen führen; allein es ist mehr als zu wahr, daß es keinen Stand giebt, in welchem man seine Zeit so sehr benutzen muß.

Den andern Tag, gleich früh, muß man anfangen seine Palette in Stand zu setzen, über die vorzunehmende Arbeit reiflich nachdenken, und sich mit dem nachzuahmenden Gegenstande gleichsam verwirklichen. Denn ein guter Künstler unternimmt nichts nach Schlendrian, jeder Gegenstand wird für ihn neu; die Natur ist in ihren mannichfaltigen Hervorbringungen unerschöpflich, und man würde nichts Gutes darstellen, ohne dieselbe um Rath zu fragen, und ihr Schritt vor Schritt zu folgen.

Fast in jedem Stande muß man, wenn man sich auszeichnen will, demselben alle Augenblicke und fast sein ganzes Leben widmen. Allein viele, nicht genug unterrichtete Menschen habe ich reden hören, der Stand eines Mahlers sey beneidenswerth, denn er beschäftige sich mit lauter Annehmlichkeiten, und sein Leben vergehe ohne alle Mühe, ohne die geringste Anstrengung, mit einem Wort, er belustige sich blos bei seiner Arbeit; und diesen Irrthum wollte ich widerlegen, indem ich von dem thätigen und unaufhörlich beschäftigten Leben desjenigen ein treues Bild darstelle, der zur Mahlerei berufen ist.

Sechs und zwanzigste Lection.

Von der Staffelei.

Die einfachste Staffelei.

Nichts ist einfacher, als eine gewöhnliche Staffelei; sie besteht aus zwei Strebebändern in der Gestalt eines A, die oben enger und unten weiter aus einander sind. Diese zwei Streben sind durch zwei Riegel mit einander verbunden, wovon der obere natürlich kürzer als der untere ist. Die beiden Seitenstreben sind von oben nach unten mit Löchern versehen, ausgenommen 1 Fuß unterwärts und 1½ Fuß oberwärts. Diese Löcher sind 2 bis 3 Zoll weit von einander, und auf beiden Seiten in horizontaler Richtung, weil man durch diese in beliebiger Höhe Pflöcke stecken muß, die bestimmt sind, ein bewegliches Brettchen zu tragen, auf welches man das Gemählde stellt. Die Löcher müssen also auf beiden Seiten in gleicher Höhe seyn, sonst würde das Brettchen mit dem Gemählde schief stehen.

Der hintere Theil der Staffelei ist mit einer dritten Strebe versehen, die man den Schwanz nennt, und 7 Zoll länger seyn muß, als die beiden Streben zur Seite. Dieser Schwanz unterstützt die Staffelei, daß sie aufrecht stehen bleibt, wenn man sie zurückstellt, daher muß sie oberwärts an dem kleinen Riegel nach hinten zu durch ein Gewinde befestigt seyn. Je nachdem man den Schwanz von der übrigen Staffelei mehr entfernt oder nähert, giebt man derselben mehr oder weniger Neigung; damit sie aber nicht von selbst ausweichen und umfallen kann, so bringt man entweder eine kleine Leine oder zwei kleine eiserne Haken mit zwei Ringen an, wodurch das gänzliche Umfallen verhindert werden kann.

Will man die Staffelei zusammenlegen und keinen Gebrauch davon machen, so nähert man den Schwanz ganz der Staffelei, bindet sie leicht zusammen und stellt sie gegen die Wand, wo

sie wenig Platz einnimmt und nicht im Wege steht, besonders wenn man das freie bewegliche Brettchen wegnimmt. Dieses Täfelchen muß so lang seyn, als die untere Weite der beiden Seitenstreben, da, wo sie auf dem Fußboden ruhen; seine Breite kann $\frac{1}{2}$ Fuß betragen, allein am äußern Rande bringt man eine kleine Leiste oder ein rundes Stäbchen an, die mit einigen spitzen Nägeln befestigt werden, damit weder das Gemählde noch die Gegenstände, die man darauf stellt, herunterfallen und für jeden Fall gesichert sind. Auf den beiden kleinen Seiten sind keine Leisten nöthig.

Man verfertigt die Staffeleien mehr oder weniger groß, in Rücksicht auf den Umfang und Größe der Gemählde. Die gewöhnliche Proportion für Gemählde von 1 bis 4 oder 5 Fuß ist $5\frac{1}{2}$ Fuß Höhe, $2\frac{1}{2}$ Fuß Breite an dem untern Riegel, und 1 Fuß oder 15 Zoll an dem obern Queerriegel.

Jede Seitenstrebe muß vorn 3 Zoll Breite und 1 Zoll Stärke haben. Den beiden Riegeln giebt man 4 Zoll Breite und 1 Zoll Dicke. Der Schwanz muß etwas stärker seyn als die übrigen Stücke, daher giebt man ihm $2\frac{1}{2}$ Zoll Breite vorwärts, und 2 Zoll Dicke. Das Charnier wird zu mehrer Sicherheit mit Schrauben und nicht mit Nägeln befestigt. Das kleine Brettchen braucht nur 6 Linien stark zu seyn, und die hölzernen Pflöcke $\frac{3}{4}$ Zoll im Durchmesser und gegen 9 bis 10 Zoll lang. Man schneidet sie auf der Seite, wo sie das Gemählde zurückhalten sollen, wie ein Haken gestaltet *). Diese Staffeleien sind unter allen die einfachsten. Man verfertigt sie gemeiniglich aus weichem Holz, theils aus Ersparniß, theils aus Leichtigkeit. Allein sie haben einige Unannehmlichkeiten, denn man muß befürchten, daß das kleine Brettchen mit sammt dem darauf ruhenden Gemählde fällt. Dessen ungeachtet aber ist doch eine nothwendig. Wegen ihrer Leichtigkeit ist sie geeignet das Gemählde darauf zu stellen, das man copirt, oder, um an einem günstigen Tage mehr als ein Gemählde zugleich

*) Ich brauche von der einfachen Staffelei keine Zeichnung zu liefern, weil sie in Ansehung der Streben und des Schwanzes ganz denjenigen ähnlich sind, die ich aus zwei Ansichten auf Kupfertafel 4. Fig. A und B gezeichnet habe.

darauf zu stellen, und wenn man in den Fall kommt, es vorzuzeigen.

Die einfachen Staffeleien sind bei weitem nicht so bequem, als die beiden folgenden, von welchen ich jetzt eine Beschreibung und Zeichnung liefern will *). Ihre Form überhebt uns der Mühe, das Gemählde vom Brettchen abzunehmen, um es hoch oder niedrig zu stellen, wobei man weniger Zeit verliert und keinen Nachtheil zu befürchten hat.

Die Staffelei mit der Stellschraube.

(Man sehe die 5te Kupfertafel.)

Bei dieser Art von Staffelei, wo das Brettchen auf dem Theile A mit Schrauben befestigt ist, (welcher aus 3 harten Stücken von gutem Holz zusammengesetzt ist,) läßt sich das Brettchen bewegen, und vermittelst einer starken hölzernen Schraube B nach Belieben hoch und niedrig stellen. Man lüftet die Schraube, um das Brettchen von der Stelle zu bringen, und zieht sie an, um dasselbe fest zu stellen: dies geschieht blos mit dem vordern Druck der Schraube gegen das mittlere Strebeband C. Das mittlere Strebeband C ist ein nothwendiger Zusatz, welcher bei der einfachen Staffelei nicht Statt findet. Das Stück Holz A, welches aus 3 Theilen besteht, könnte zwar aus einem verfertigt werden, indem man in der Mitte ein viereckiges Loch durchmeißelt, um den freien Durchgang zu bewerkstelligen, wenn man es an der mittlern Strebe C der Länge nach auf und nieder gehen läßt. Allein die Tischler halten es für besser, es aus mehrern Stücken zusammenzusetzen, weil es schwer ist, ein genaues viereckiges Loch durch ein ganzes Stück Holz durchzuarbeiten. Dem sey wie ihm wolle, es ist eben so gut, und kann viel fester und leichter zu machen seyn, wenn es aus mehrern Stücken geleimt und zusammengeschraubt ist. Auf diese Art ist es auf der 5ten Kupft. vorgestellt.

*) Man sehe Kupfertafel 5. in Ansehung der Staffelei mit der Stellschraube Fig. A. Ich habe sie nicht ganz gezeichnet, weil es mir unnütz schien; allein man wird die Einrichtung der Stellschraube und das Brettchen deutlich erkennen.

Dieses Stück A muß die mittlere Strebe C von allen Seiten genau umfassen, und so genau anpassen, daß es auf keiner Seite schlottert, ob es gleich leicht und überall ohne Anstoß laufen und an der Strebe C der Länge nach laufen muß.

Das Täfelchen oder Brettchen D, auf welchem das Gemählde ruhet, muß auf dem obern Vorsprunge des Stückes A sehr fest gemacht seyn; allein rechts und links bleibt es ganz frei, und streicht ganz leicht an die beiden Strebebänder EE auf und ab. Es darf aber zwischen diesen gar kein leerer Raum seyn, sonst wackelt das Täfelchen rechts und links, weil es nur mitten an C befestigt ist; allein das Täfelchen D darf sich auch nicht an den beiden Streben EE merklich reiben, sonst würde das Gemählde nachtheilige Stöße bekommen, wenn der Mahler das Stück A herabläßt, während er die Schraube B locker macht.

Der Vortheil dieser Einrichtung besteht, wie man sieht, darin, daß man das Täfelchen hoch und niedrig, und von unten nach oben bewegen kann, ohne daß man nöthig hat, das Gemählde zuvor abzuheben, und ohne zu befürchten, daß das Täfelchen, worauf es ruht, schwankt, wenn es nämlich auf das Stück A mit zwei oder drei guten Schrauben wohl befestigt ist.

Diese Art Staffelei hat mehr als einen Vorzug vor der erstern; sie verdient von Eichen-, Espen- oder Nußbaum-Holz verfertigt zu werden. Man muß bemerken, daß mit der Länge der Zeit die Holzschraube zu locker wird, und nicht stark genug gegen die Strebe C drückt; ich finde es daher noch rathsamer, sich sogleich eine Staffelei mit Zahnschnitten machen zu lassen. Diese kostet zwar etwas mehr, allein es ist alle Bequemlichkeit und Festigkeit damit verbunden. Die Proportionen bleiben übrigens dieselben, wie bei den andern schon beschriebenen Staffeleien.

Die Staffelei mit der Feder und Zahnschnitten.

(Man sehe die 4te Kupfertafel.)

Diese Staffelei, welche unter den dreien die dauerhafteste und beste ist, besteht aus 3 Streben, wie die vorhergehende, allein sie hat überdies noch eine vierte Strebe in der Mitte. Diese Strebe ist beweglich; sie läuft sanft auf der dritten, auf wel-

cher sie sich herauf und herunter bewegen kann, als wäre sie aus einem und eben demselben Stücke mit dem Stücke O, mit welchem sie zusammenhängt, indem ie, so wie mit dem Täfelchen g, stark darauf befestigt ist. Die vierte Säule a ist in die mittlere Säule b durch einen Schwalbenschwanz eingefaßt, dergestalt, daß sie auf derselben wie eine Schublade über b nach Gefallen hoch und niedrig läuft, nicht allein mit sammt dem ganzen Geräth der Tafel hg und deren Schubladen i, sondern überdies noch der eiserne Winkelhaken, der mit daran befestigt ist, und von welchem ich gleich reden werde. Dieser Winkelhaken F, welcher mit der beweglichen Stütze a einen rechten Winkel bildet, dient, um eine neue Art von Mahlerstock daran zu hängen, der in Fig. cc abgebildet ist. Man sieht leicht ein, daß, weil die bewegliche Stütze a und der Winkelhaken F mit dem Geräth der ganzen Tafel, worauf das Gemählde ruhet, in Verbindung stehen, das letztere sowohl hoch als niedrig gestützt und zur Bequemlichkeit des Künstlers aufrecht erhalten wird *). Jetzt will ich die Zusammensetzung dieser Staffelei beschreiben, so wie auch die Feder mit den Zahnschnitten, die überall leicht eingreift, wo man die Tafel gg fest stellen will.

Allen Schlossern ist bekannt, was Zahnschnitte sind; allein anstatt daß die Einschnitte in Eisen gemacht werden, so sind sie hier unter einem spitzen Winkel in das Holz selbst der unbeweglichen Stütze b eingeschnitten. Befürchtet man, daß sich diese Einschnitte leicht abnutzen werden, so ist diesem leicht abgeholfen: man nagelt auf die hölzernen Zahnschnitte einen Streifen von sehr dünnem biegsamen Messing, den man mit kleinen Hammerschlägen kröpfen, nach allen Richtungen der Zähne biegen, und von einem Ende zum andern ganz damit überziehen kann, und zwar ohne viel Mühe und ohne den Messingstreifen zu zerschneiden. Die Nägel oder Stifte, die man von Stelle zu Stelle einschlägt, müssen keine Köpfe oder Vorsprung haben, sonst würde der Riegel durch die Feder des Zahnschnitts verhindert, in

*) Man sehe Taf. 4. Fig. A und B, die dieselbe Staffelei darstellen, A von vorwärts und B etwas von hinten angesehen, um alle Theile derselben zu zeigen und zu erklären.

alle Zähne mit Leichtigkeit einzugreifen, und Anstoß finden. Jeder Zahn ist unterwärts ungefähr 6 Linien tief ausgehöhlt, und wird, je nachdem er sich erhebt, von der Tiefe aus allmählig stärker. Die Zähne sind 1 Zoll 6 Linien weit von einander entfernt, und haben ungefähr 9 oder 10 Linien Breite in der Queer, um die Feder zu fassen, die eben so breit seyn und willig eingreifen muß, ohne zu schlottern. Wenn die Zähne, ohne bis auf das Holz abzunehmen, sich endigen, so würde man bei dem wieder in die Höhe heben zu viel Mühe haben, die Feder darüber wegglitschen zu lassen, und der Finger, welcher dieselbe anzieht, zu sehr angestrengt werden.

Das Stück O besteht aus einem einzigen Stück harten Holzes, worin sich die Feder befindet, die von selbst in die Zähne eingreift *). Den Riegel der Feder, welcher in die Zähne eingreift, kann man nicht sehen, weil er in einem derselben versteckt ist, allein man sieht den Knopf T, womit man die Feder und den Riegel an sich zieht, wenn man ihn aus einem Zahn ausziehen und in einen andern entweder höher oder niedriger stellen will. Sobald man die Feder locker läßt, so dringt der Riegel natürlicher Weise in die Vertiefung irgend eines Zahnes, und da er stark genug ist, so hält er die ganze Maschine und ruhet ganz in der Tiefe des Zahnes unterwärts; sobald man aber mit dem Zeigefinger den Knopf an sich zieht, so wird man durch nichts gehindert, und man kann das Täfelchen ohne Schwierigkeit hinauf und herunter lassen.

Diese Einrichtung mit Zahnschnitt hat den doppelten Vortheil, daß sie sehr dauerhaft ist, und man blos eine Hand braucht, um sie in Bewegung zu setzen, dergestalt, daß man ohne Störung, und ohne die Palette wegzulegen, sein Gemählde sehr leicht hoch und niedrig stellen kann; man braucht nur den Daumen der rechten Hand gegen das Täfelchen zu stützen, um Kraft anzuwenden, und zugleich mit dem Zeigefinger den Knopf der Feder T fassen, der unterwärts vor dem Brettchen hervorspringt; so wird die Bewegung, die man wünscht, sogleich

*) Man sehe Fig. E X, wo das Stück O einzeln gezeichnet ist, so wie die Fig. E im Profil, welche dabei steht, um alles deutlicher zu erkennen.

erfolgen. Hat das Gemählde die erwünschte Höhe, so darf man nur den Knopf nachlassen, welcher sich von neuem stellt ꝛc.

Das Stück O ist zum Theil durchlocht, um der unbeweglichen Stütze b, auf welcher die Zahnschnitte fast von einem Ende zum andern angebracht sind, freien Durchgang zu lassen. Auch unterwärts schneidet man dasselbe hinlänglich aus, um darin die Feder zu verstecken, und man begreift leicht, daß dadurch der Riegel an der Feder einen freien Spielraum hat, um die Zahnschnitte durch das Loch zu erreichen, das in dem Stück O besonders dazu gemacht ist. Allein dieser Spielraum ist hier nicht sichtbar, weil er in dem Stück O selbst versteckt ist, und weil das Loch, durch welches der Riegel geht, natürlich gegen die Zähne der Stütze b gerichtet ist. Ich nenne diesen Spielraum ein Loch, allein in der That ist es nur eine Höhlung von einigen Linien, die deshalb angebracht ist, um darin den Riegel zu verstecken, der ganz unten an dem Stück O angebracht ist, zwischen dem eisernen Viereck, welches die Feder bedeckt, und in dessen Mitte der eiserne Knopf T angebracht ist, welcher die Form eines Violingriffes hat. Würde Jemand das Stück O von unten betrachten, so würde er sehen, wie sich die Feder oder der Riegel bewegt, welcher blos versteckt, und nicht überall vom Holze eingehüllt ist.

Was den Schwanz der Staffelei betrifft, so ist dieser auch hinterwärts an dem obern Queerholze c festgemacht, wie bei den andern Staffeleien; allein da dieser Queerriegel hier an Holz viel stärker ist, besonders in der Mitte, damit er ausgehöhlt werden kann, um der beweglichen Stütze a, die in einer Nuth läuft und selbst schwalbenschwanzartig gehobelt ist, einen Durchgang zu verstatten, so mußte dieser Queerriegel d sehr stark von Holz seyn und ihm zugleich die Gestalt von einer Art Triangel gegeben werden, damit die unbewegliche Stütze b fest und dauerhaft darin eingefaßt werden könnte. Es giebt zwar eine kleine Platte im Winkel des Triangels, an welche der Schwanz befestigt werden kann, und auf welche man ein eisernes Charnier oberwärts an den Schwanz schrauben könnte; allein da man es nicht wagen darf, ein Charnier da anzubringen, wo wenig Festigkeit Statt findet, oder die Stärke des Holzes durch lange Schrauben zu schwächen, wodurch die Bewegung der beweglichen

Stütze a verhindert werden könnte, so ist es besser, den Schwanz mit einer starken eisernen Riethe oder Bolzen zu verbinden, wie man auf der Fig. B in r sieht.

Man hat also ein Stück gutes Holz gegen die kleine Platte hinter den Queerriegel d fest geleimt, welches hinlänglich unterwärts ausgehöhlt ist, damit oben am Schwanze e Durchgang Statt findet, und derselbe sich in diesem Falz bewegen könne; vermittelst eines eisernen Bolzen, der ganz durchgeht, ist der Schwanz überall fest eingeschlossen.

Man sieht einen kleinen eisernen Halter (Klinke) k, der auf der Seite angebracht ist, und die Gestalt einer Zirkelkrümmung hat. Dieser dient, um den Schwanz in beliebiger Entfernung zu halten, bald mehr bald weniger. Man stellt ihn vermittelst einer eisernen Schraube l. Dieser krumme Arm ist an die Staffelei durch das Charnier m Fig. B befestigt.

Man bemerkt, daß das Ende des krummen Armes k durch eine Öffnung geht, welche in dem dicken Holze des Schwanzes angebracht ist, wodurch er außerordentlich fest wird, wenn man die Schraube l anschließt.

Das Charnier m ist sehr wohl ausgedacht, damit man den Halter k auf eine der Seiten zurückwerfen kann, wenn man die Schraube im Schwanze locker macht, und man die Staffelei zusammenlegen will, um sie auf die Seite zu stellen; denn, wollte man diesen Halter bei dem Zusammenlegen der Staffelei im Loche lassen, so würde er herausspringen und Hindernisse herbeiführen. Selbst während die Staffelei offen und aufgestellt ist, habe ich alle zufällige Kleinigkeiten berücksichtigt und alles Unnütze dieses Stücks zu beseitigen gesucht. Übrigens geschieht es niemals, daß man der Staffelei eine zu starke Neigung giebt; im Gegentheil muß man sich bei Zeiten daran gewöhnen, auf einer Staffelei zu zeichnen und zu mahlen, die beinahe senkrecht ist; und wenn man befürchtet, sie möchte vorwärts fallen, indem man sich mit der Hand auf die Tafel stützt, so braucht man nur unten am Schwanz ein starkes Gegengewicht von Eisen oder Blei anzubringen, das man leicht vermittelst zweier hinter dem Schwanz eingeschraubten Ringe anzieht und locker läßt.

Der zirkelförmig gekrümmte Halter muß schlechterdings diese Form haben, insofern der Schwanz mit der Staffelei Zirkelspitzen bildet; wenn nun der Halter ganz gerade wäre, so könnte die Bewegung zur Eröffnung nicht Statt finden *).

Es bleibt nun noch übrig zu beschreiben: 1) das Tischchen, 2) der Winkelhaken F, 3) der Mahlerstock.

Das Tischchen h, auf welches man seinen Rahmen oder sein Gemählde stellt, ist auf das Stück O stark befestigt. Ein anderes Brettchen g ist an das Stück h unter einem rechten Winkel fest gemacht. Unter dem Tischchen h sind zwei Schubkasten ii mit Federn; der eine ist vorwärts zur Linken des Mahlers; der andere zur rechten Seite befindet sich zur Seite der Staffelei. Dieser Schubkasten ist viel länger als der erste, um darin Borsten- und Fischpinsel ꝛc. aufzubewahren. In dem erstern, welcher vorwärts geöffnet wird, verwahrt man kleine Schachteln mit Farben, die man nicht in Blasen thut, auch einige andere trockene pulverisirte Farben, auf den Fall, wenn eine Farbe nicht consistent genug seyn sollte, oder auch, um gleich eine Farbe zur Hand zu haben, die man sogleich mit Öhl anmachen kann, wenn in der Blase keine Farbe mehr ist. Da die Schubkasten bisweilen ganz wider unsern Willen herausgehen könnten, so hält man sie mit zwei Stiften oder eisernen Nägeln mit Köpfen an, die oberhalb des Tischchens angebracht sind. Eben diese Nägel dienen zum Verschließen der Schubkasten, indem man sie in andere Löcher steckt, die in der Stärke des Holzes vorn an den Schubkästen sich befinden.

Die beiden Henkel qq, die man hinter dem Brettchen g auf Fig. B sieht, sind noch nothwendiger. Sie dienen, um das ganze Tischchen an Ort und Stelle zusammen zu halten, daher umfassen sie die beiden Streben cc; ohne diese würde das Tischchen, das nur im Mittelpunkt befestigt ist, schwanken, und sich von den Streben cc etwas trennen; da es aber von den beiden Henkeln gehalten wird, so kann die Abweichung niemals groß seyn.

*) Man giebt dem Halter k 9 Zoll Länge, 6 Linien Breite und 1½ Linie Stärke von Eisen. Man vergesse nicht, daß man ihn zusammenlegen muß, nämlich wie man eine Messerklinge legt, wenn man auf einem Teller etwas schneidet.

Die Henkel qq sind an dem Holze, das man hier an der Staffelei sieht, und mit 8 Schrauben an das vertikale Brettchen g befestigt. Was die zwei andern Schrauben betrifft, die über einander sind, und die man im Mittelpunkte des Brettchens g sieht, so dienen sie, um dasselbe an die beweglichen Stücke a zu befestigen. (Man sehe Fig. A auf der 4ten Tafel.)

Es wäre wohl besser, wenn die beiden Henkel qq, anstatt von Holz, von rundem Eisen und polirt gemacht würden, sie würden nicht nur dauerhafter, sondern auch bequemer seyn. Übrigens mag man sie machen wie man will, so muß man ihnen einen gewissen breiten Zwischenraum lassen, damit man das Tischchen h so weit niederlassen kann, als es bisweilen nöthig ist, z. B. wenn man einen Himmel oder andern Gegenstand machen will, der ganz oben im Gemählde sich befindet.

Das Tischchen hh ist äußerlich mit einer Leiste eingefaßt, damit die darauf gelegten Sachen nicht herunter fallen, allein außerdem befestigt man noch eine andere in der Mitte, welche das Ganze in zwei gleiche Theile theilt. Der Raum zwischen der Leiste, und von der Mitte bis zur Staffelei selbst, dient zum Aufstellen des Gemähldes, und der andere, nach dem Mahler zu, dient zum Hinlegen der Pinsel und anderer Dinge, so wie auch um die linke Hand mit der Palette ein wenig darauf zu legen, die dadurch sehr erleichtert wird. (Man sehe den Grundriß dieses Tischchens in Fig. F.)

Von dem eisernen Winkelhaken F.

Dieser winkelrechte Arm dient, um die Handstütze CC zu nähern und zum Aufhängen; sie wird mit zwei starken Schrauben auf die bewegliche Stütze a fest gemacht. Eine dieser Schrauben wird unten an dem Theile des Armes angebracht, welcher mit der Stütze a parallel läuft; woran er fest bleibt; die andere Schraube, welche einen Kopf mit Flügeln hat, um sie mit den Fingern zu fassen, bringt man oberhalb des Armes an im Winkel und immer auf die bewegliche Stütze a. Diese beiden Schrauben befestigen den Arm hinlänglich, so, daß man sich sicher auf die Stütze CC stützen kann, wenn man sie an sich gezogen und aufgehangen hat. Wenn man sie beseitigen und die Staffelei

zusammenlegen will, um sie wegzusetzen, so macht man die Flügelschraube locker, und der Winkelhaken, der nur noch an der untern Schraube festhält, fällt von selbst nieder, und hinterläßt keinen äußern hinderlichen Vorsprung auf der rechten Seite der Staffelei.

Die beiden äußern Enden dieses Armes können etwas abgerundet seyn, um das Nachtheilige der scharfen Winkel zu vermeiden. An dem Ende des horizontalen Armes bringt man einen kleinen Haken oder Lappen an, damit die Stütze CC nicht herabfallen kann, wenn man sie zu weit rechts stellen wollte.

Der einfache Mahlerstock, so wie er am gebräuchlichsten ist. (Fig. D.)

Da der Mahler an seinem Gemählde auf einer Fläche arbeiten muß, welche fast senkrecht steht, so muß er wenigstens einen kleinen Stab haben, um während des Mahlens seine Faust darauf zu legen, sonst ist seine Hand nicht sicher genug, um Details oder andere kleine und zarte Gegenstände darzustellen. Gewöhnlich braucht man dazu einen runden glatten Stock von 4 bis 5 Fuß Länge, oberwärts mit einem Knopf, den man mit etwas Baumwolle und Handschuhleder umwickelt. Dieser Knopf dient dazu, daß man die Leinwand und das Gemählde nicht beschädigt, wenn man sich mit dem Arme auf den Stock lehnt. Der Durchmesser dieses Stocks ist unterwärts ungefähr 9 Linien stark, da, wo man ihn mit der linken Hand anfaßt, und so verjüngt er sich bis unter den Knopf, wo sein Durchmesser blos 6 Linien beträgt. Man macht die Mahlerstäbe von weichem Holz, damit sie so leicht als möglich sind. Es giebt sogar Mahler, die deshalb das Ende von Schilf machen.

Die Mahlerstäbe, wie ich sie jetzt beschrieben habe, sind fast ganz allein im Gebrauch. Die Mahler, welche die feinsten Sachen machen, sind daran gewöhnt, und verlangen gemeiniglich keine andern. (Man sehe Tab. 4. Fig. D.) Allein ob ich gleich allen Anfängern sehr rathe, sich daran zu gewöhnen, und besonders alle große Partieen mit diesem Stock zu mahlen, wodurch die Hand sich mehr ausbildet und geschmeidiger wird, so will ich sie dessen ungeachtet mit einer neuen Handstütze bekannt

machen, die ich bei der Mahlerei sehr kleiner Gegenstände gebrauche, und auch sonst auf andere Weise *) nützlich ist, selbst alsdann, wenn ich mit dem Mahlerstock arbeite, welches sehr häufig geschieht, weil man mehr Geschick und Freiheit hat, mit einem Wort, mehr Schwung und Zierlichkeit in Führung des Pinsels, als wenn man sich gar zu geschwind an die Stütze gewöhnt, die jetzt beschrieben werden soll.

Neue Armstütze,
auf welche man nöthigen Falls auch den Ellbogen legen kann.

(Man sehe Tab. 4. Fig. CC, wo man sie von vorn, und Fig. C, wo man sie ein wenig von hinten sieht.)

Diese Armstütze besteht

1) aus einem Täfelchen von 4 Zoll Breite, ungefähr 48 bis 50 Zoll Länge, und 4 Linien Dicke, oder, um noch genauer zu reden, die Länge derselben wird durch die Entfernung bestimmt, die man zwischen dem horizontalen Arm des eisernen Winkelhakens und dem Tischchen der Staffelei angenommen hat, gegen welches das Brettchen a zu liegen kommt. Denn da der Winkelhaken und das Tischchen h der Staffelei A auf der beweglichen Stütze a befestigt sind, und die Armstütze oben auf dem Winkelhaken angehängt wird, so folgt daraus, daß, wenn man die Stütze mit den Zahnschnitten, auf welcher das Ganze ruhet, auf- und niederläßt, so bewegt sich das Ganze zugleich mit.

2) Die Armstütze ist oberwärts mit zwei Haken versehen, welche darüber weggehen; mit diesen eisernen Haken wird sie auf den Winkelhaken F angehängt, von wo aus die Armstütze sich wieder unterwärts gegen das Tischchen der Staffelei etwas schräg lagert, und zwar nicht dahinter, sondern außerhalb, im Angesicht des Mahlers. Die Armstütze darf nicht über das Untertheil des Tischchens hh hervorragen, weil es den Mahler hindert, indem er mit der Knie daran stoßen würde.

*) Die Haken, welche auf der Seite der neuen Armstütze befestigt sind, wie man bald sehen wird, benutze ich, um das Ende des Mahlerstocks darauf zu legen.

3) Da es erforderlich ist, daß zwischen dem Gemählde und der Armstütze eine Entfernung von 5 bis 6 Zoll Statt finden muß, so muß man bedacht seyn, den Winkelhaken an die Stütze a so hoch als möglich fest zu machen, damit die Armstütze nicht zu steil herabhängt, was sich ereignen würde, wenn der Winkelhaken zu tief angebracht wäre. In dieser Hinsicht muß man die Stütze a, 10 bis 8 Zoll länger halten, als die Höhe der Staffelei, wenn das Tischchen in der Höhe des Unterleibes gestellt ist, so wie man davor sitzt. Wenn die Armstütze nur 2 oder 3 Zoll von dem Gemählde entfernt wäre, an dem Orte, wo der Mahler seine Hand zum Mahlen auflegt, so würde er nicht die gehörige Entfernung haben, um den Pinsel frei führen zu können.

Auf der rechten Seite der Armstütze, und auf der äußern Seite, worauf die Hand ruht, befestigt man einen Streifen oder hölzernen Leisten von $\frac{1}{2}$ Zoll Stärke und 18 Linien Breite, so lang als die Armstütze ist, um auf dieser Stelle das Brettchen zu verstärken, das überall nicht mehr als 4 Linien Dicke hat. Nach der Länge dieses verstärkten Streifens, und fast von oben bis unten, bohret man in der Entfernung von 3 Zoll Löcher über einander, um eiserne Bolzen hinein zu stecken. Diese 5 bis 6 eisernen Bolzen können gewechselt und aus einem Loche in das andere gesteckt werden, um das äußere Ende des gewöhnlichen Mahlerstocks Fig. D nach beliebiger Höhe darauf zu legen. Diese Bolzen wird man immer sehr bequem finden, so oft man von dem Mahlerstock D Gebrauch macht, welches sehr oft Statt findet; man fühlt seine Hand viel sicherer und fester, als wenn die linke Hand, welche unterwärts den Mahlerstock hält, die ganze Last von der rechten Hand, welche darauf ruhet, noch tragen müßte, so sehr man auch schonen wollte; überdies hat man nicht zu befürchen, daß man mit dem Knopfe des Mahlerstocks das obere Gemählde berührt.

In vielen Fällen, und besonders wenn man feine und kleinliche Details ausführt, kann man den Mahlerstock D auf die Seite legen, und die Hand, welche den Pinsel führt, gegen das Brettchen selbst legen, welches die Armstütze CC bildet, insofern man sich dergestalt einrichtet, daß man zwischen dem Gemählde

und der Armstütze an dem Orte, wo man wirklich arbeitet, hinlängliche Entfernung hat *).

Jetzt wollen wir zu dem Stück übergehen, worauf man den Ellbogen stützen kann.

Construction des beweglichen Stücks c e, welches zur Armstütze CC paßt, und dazu dient, um in gewissen seltenen Fällen den Ellbogen darauf zu stützen, wenn man kleine und zarte Details mahlt **).

Die Ellbogenstütze c ist ein kleines Tischchen, welches von einer kleinen Console e getragen wird, die nach dem Willen und der Bequemlichkeit des Mahlers hoch und niedrig gestellt werden kann. Es ist unnütz, daß diese Bewegung von hoch und niedrig beträchtlich sey, insofern als der ganze Apparat sich vermittelst der Feder und der Zahnschnitte an der Staffelei hoch und niedrig stellen läßt, wie man an dem hölzernen Stück O gesehen hat.

Außerdem ist die Ellbogenstütze ebenfalls mit einer Stellfeder und kleinen Zahnschnitten versehen, die in der Console e angebracht ist, und deren Feder in mehrere sehr nahe liegende Zahnschnitte eingreift, die in dem obern Theile der Armstütze a eingeschnitten sind, aber nur bis zur Hälfte ihrer Länge. (Man sehe Fig. CC und C auf Tab. 4.)

Das Tischchen c, so wie auch die Console e, sind mit Zapfenlöchern verbunden und an das kleine Ende des Brettchens b angeleimt; diese beiden Stücke sind unter einem rechten Winkel angebracht. Das Brettchen b bewegt sich hoch und niedrig, wie ein Schubkasten, und geht ganz leicht in dem Falz der beiden Leisten, ohne zu schlottern.

---

*) Wenn die Armstütze CC auf den Winkelhaken F gehängt ist, so steht es in unserm Belieben, sie bald rechts bald links zu stellen, nach der Stelle des Gemähldes, worauf man arbeiten will; auch kann das Gemählde selbst bald rechts bald links geschoben werden, je nachdem es nöthig und für den Mahler bequem zu seyn scheint.

**) Man sieht aus der Zeichnung, daß das Tischchen c viel breiter und hervorspringender ist, als die Console e, welche es trägt, damit der Ellbogen mehr Unterlage hat; allein das Tischchen ist blos an das Brettchen b befestigt, welches zwischen den beiden Falzen dd sich bewegt.

Diese Armstütze c, welche mit der Console e und dem Brettchen b Eins ausmacht, läßt sich nach Belieben hoch stellen, vermittelst der Feder und der Zahnschnitte, die eben so eingerichtet sind, wie an der Staffelei, die ich schon beschrieben habe.

Frauenzimmer und auch Mannspersonen können das Tischchen, worauf ihr Ellbogen oder Vorderarm ruhen soll, mit einem Polster versehen. Ich sage: den Vorderarm oder den Ellbogen, weil man öfters blos mit dem Vorderarm darauf ruhet; in dieser Lage hat man eine freiere Bewegung, als wenn man sich mit dem ganzen Ellbogen darauf stützt.

Will man von der Ellbogenstütze gar keinen Gebrauch machen, so lüftet man die Feder der Zahnschnitte und zieht den Knopf an sich; man kann sie auch auf diese Art von der Armstütze ganz abnehmen, wenn man sie von unten aus dem Falz des Schiebers dd herauszieht, und auf diese Art kann man sie auch wieder einschieben.

Wenn man diese Arbeit verrichtet, so hebt man dadurch nicht die ganze Armstütze auf; man läßt sie an Ort und Stelle hängen, allein man zieht sie auf die rechte Seite so weit, als es der Vorsprung des eisernen Winkelhakens F erlaubt. In dieser Lage ist sie noch sehr nützlich, um den gewöhnlichen Mahlerstock D darauf zu stützen, dessen man sich viel öfter bedient, und dies ist der Gebrauch, den man davon macht, auf dieselbe Art, wie ich oben S. 397 erwähnt habe. Es ist unnütz, mich weitläuftiger darüber zu erklären, und füge blos dieses hinzu, daß das Ende des Mahlerstocks D über die eisernen Haken zu mehrer Sicherheit einige Zoll überstehen muß.

Eine andere Manier, den Vorderarm aufzulegen, vermittelst Rücklehne eines Stuhls *), die den Arm trägt.

Ich behalte die Armstütze CC bei, wegen der Haken, auf welche man in allen Fällen das Ende des Mahlerstocks D leicht legen kann, dergestalt, daß diejenigen, welche den Gebrauch

*) Ich nenne diese Rücklehne einen Armstuhl, weil man in dem gegenwärtigen Falle blos den Arm und nicht den Rücken darauf legt. Ich liefere keine Zeichnung von diesem Stuhle, weil ich hoffe, daß man sich davon leicht eine Vorstellung machen kann.

des Stuhls mit der Rücklehne, den ich jetzt beschreiben will, der Ellbogenstütze vorziehen, die auf dem Brettchen CC sich bewegt, dessen ungeachtet wohlthun werden, diese Einrichtung beizubehalten, indem sie blos die Ellbogenstütze c und den ganzen dazu gehörigen Apparat e, b und dd weglassen.

Man reitet auf dem Stuhle, und hat die Rücklehne vor sich, welche ganz gerade und nirgends ausgeschweift seyn muß, damit sie in ihrer ganzen Breite und Ausdehnung von der Rechten zur Linken mit dem Gemählde, das man mahlt, eine Parallellinie bilde, und daß die Hand überall, wo man sie hinstellt, sich in gleicher Entfernung von dem Gemählde befinde. Die schickliche Entfernung zwischen dem Rücken des Stuhls und der Staffelei muß der Mahler selbst bestimmen, denn er braucht nur mehr oder weniger rückwärts oder vorwärts zu rücken. Diese Rücklehne oder Armträger muß viel breiter seyn, als die einzige Stütze, die ihn trägt, und ungefähr 4 bis 5 Zoll auf jeder Seite an der Stütze hervorstehen. Die Rücklehne wird selbst eine Art von Tischchen bilden, das 3 Zoll Breite und eine Länge von ungefähr 20 Zoll von der Rechten zur Linken hat. Das Inwendige dieser Art von Tischchen wird mit Haaren ausgestopft, etwas abgerundet, wie ein Nähkissen, und mit Maroquin oder Schaaffell überzogen, damit der Arm bequem darauf ruhe, und alle freie Bewegungen behalte. Was den eigentlich sogenannten Sitz betrifft, so muß man ihn in der Nähe des Rückens viel enger halten, als anderswo, damit die Schenkel Freiheit behalten; auf der entgegengesetzten Seite erhält er eine zirkelförmige Gestalt. Man giebt ihm eine bequeme Höhe, ungefähr wie gewöhnliche Stühle; es ist aber besser, wenn er etwas niedriger ist, damit man nicht über das Modell gleichsam Vogelperspectiv bekommt.

Was die Höhe der Armstütze oder der Rücklehne betrifft, so muß die Person, die sich deren bedient, beide Arme bequem darauf legen können, und das Polster muß 2 Zoll über den Unterleib hervorragen. Man muß also diese Proportion nach der Größe der Brust des Künstlers abnehmen, damit, wenn er sitzt, die aufgelegten Arme 2 Zoll höher sind, als der Unterleib.

Diese Rücklehne, oder vielmehr Armstütze, darf blos durch eine einzige Stütze in der Mitte getragen werden; sie muß

unterwärts sehr stark und oberwärts breit genug seyn, wo sie sich rechts und links in Gestalt einer Console verbreitern muß, um die Armstütze gehörig fest zu unterstützen. Wollte man zwei Säulen anbringen, wie bei den gewöhnlichen Stühlen, so würden diese unterwärts zu viel Platz einnehmen, und der Mahler müßte seine Knieen auf eine ermüdende Art zu weit ausspreizen.

Die einzige Stütze also darf nahe am Sitz nur 4 oder 5 Zoll breit seyn, und mit einer angenehmen Krümmung, wie eine Console, sich bis unter die Armstütze verbreitern, wo sie ungefähr 9 Zoll erhält. Was die Stärke des Holzes dieser Stütze betrifft, so bekommt sie unterwärts 2 Zoll, und verjüngt sich nach oben so, daß sie nur 1 Zoll oder 15 Linien erhält.

Dieser Stuhl ist sehr bequem, er unterstützt den ganzen Körper zugleich, weil beide Arme ruhen, der eine, welcher die Palette hält, und der andere die Pinsel. Alle Bewegungen des Mahlers sind frei, und wenn er aufstehen will, so kann dieses geschehen, ohne seinen Sitz zu verändern.

Sieben und zwanzigste Lection.

Von der Leinwand, Pappe und hölzernen Tafeln, um darauf zu mahlen.

(Man sehe die 6te Kupfertafel.)

Ob ich gleich annehmen darf, daß der größte Theil derjenigen, welche sich mit der Öhlmahlerei beschäftigen, die mit Schlüsseln versehenen und mit Leinwand aufgespannten Blendrahmen sich verschaffen können, so halte ich es doch nicht für unnütz, diejenigen zu unterrichten, welche diese Bequemlichkeit nicht haben, diesem Bedürfnisse selbst abzuhelfen, oder wenn sie sich damit nicht abgeben wollen, wie sie dem Handarbeiter die richtige Anfertigung lehren sollen.

Ich will auch der hölzernen Tafeln *), der Pappe und selbst des Papiers gedenken, auf welche man nach vorhergegangener Grundirung mahlen kann. Das Papier und die Pappe gebraucht man zur Ersparung der Leinwand, wenn man anfängt in der Mahlerei Versuche zu machen, oder auch, wenn man ländliche Excursionen macht, um öhlfarbene Studien nach der Natur zu entwerfen, ohne sich mit aufgespanntem Rahmen zu belästigen.

Die Pappe und das starke Papier können eben so grundirt werden, wie die Leinwand und die hölzernen Tafeln, mit einem Öhl- oder Leimgrunde; allein die Pappe, besonders wenn sie nicht so dünn ist, wie 3 Kartenblätter, zieht sich leicht krumm, verwirft sich, und bildet Erhöhungen und Vertiefungen, die man nicht wieder herausbringen und eben machen kann, man mag sie pressen und hämmern, wie man will.

*) Panele (panneaux) sind viereckige, vom Tischler angefertigte, hölzerne Tafeln von 10 bis 50 Zoll ins Gevierte, um darauf zu mahlen. Die dünnsten, welche nur 8 bis 12 Zoll ins Gevierte haben, sind im Holze nur 2 bis 3 Linien stark; allein sie müssen aus sehr altem Holze verfertigt werden, das über 100 Jahr alt ist, sonst krümmt und verwirft es sich; daher ziehe ich allezeit die Leinwand vor. Die größten Panele brauchen nur 5 bis 6 Linien dick und vollkommen gerade und glatt gehobelt zu seyn.

Wenn man von der Pappe Gebrauch machen will, um auf freiem Felde zu mahlen, muß man sie ganz fein wählen, und nur 4 Linien dick, und wenn sie sich ziemlich gerade und eben halten soll, darf sie nicht größer seyn, als 1 Fuß oder höchstens 15 Zoll. Das Papier wählt man stark, allein so stark es auch seyn mag, hat man doch Mühe, es auf der Staffelei haltbar zu machen, wenn man nicht Pappe darunter legt, auf welche man es in den vier Winkeln mit Oblate befestigt, was selbst bei der Pappe zu geschehen pflegt; denn da das Papier viel biegsamer ist, und übrigens durch einen starken Druck oder Anspannung angezogen werden kann, so ziehe ich es noch der dünnen Pappe vor, und aus noch mehrern Gründen der Pappe, die nur eine Linie stark ist, deren Gebrauch ich gar nicht empfehlen kann. Wir wollen uns also blos an die sehr dünne Pappe oder an starkes Papier halten, insofern wir einige Mittel brauchen, sie so zu unterstützen, daß sie der Bewegung des Pinsels widerstehen können, ohne dadurch zerknittert zu werden, oder auf der Feld-Staffelei aus der Lage zu kommen, von welcher ich bald zu sprechen Gelegenheit haben werde *).

Von der Wahl der besten Leinwand zum Mahlen.

Die Hanfleinwand ist die beste, weil sie sehr fest ist und das starke Anziehen ertragen kann, ohne zu reißen. Die Leinwand

*) Wenn man im freien Felde auf Pappe nach der Natur mahlt, muß man ein leichtes hölzernes Kästchen von 15 bis 20 Zoll haben, um es leicht fortzubringen. Das Kästchen muß auf 3 seiner Seiten einen Rand von 1 Zoll haben, mit einem Falz, in welchem eine Schublade gehen kann. Der Grund des Kästchens muß rings herum einen Zoll größer seyn, als das Gemählde, damit man den Pinsel leicht führen und an den Rändern und Winkeln mahlen könne. Auf dem Grunde des Kästchens befestigt man die Pappe in den vier Winkeln mit weichem Wachs oder vier kleinen Nägeln. Die Einfassungen schützen das Gemählde gegen den Wind und Staub, während man daran mahlt, und die darein passende Schublade verwahrt es gegen jeden Zufall, während man es von einem Ort zum andern trägt; allein zwischen der Mahlerei und der Schublade muß ein Zwischenraum von 3 oder 4 Linien seyn.

Bei der Zurückkunft nach Hause nimmt man den Einschieber sogleich heraus, um das Gemählde zu lüften und trocknen zu lassen, sonst werden die eingeschlossenen Farben gelb. An dem Schubkasten befestigt man einen kleinen Haken, damit er sich während des Tragens nicht von selbst öffne.

von Lein ist nicht so fest, und wird nach dem Aufspannen locker. Zeug von Baumwolle taugt gar nicht. Man mahlt auch auf starken Taffet sehr kleine Stücke, wie z. B. auf Tabakdosen u. dgl.; wenn aber der Rahmen 6 bis 8 Zoll groß ist, so zerreißt der Taffet leicht.

Man muß rohe ungebleichte Leinwand kaufen, ohne alle Zubereitung, die keinen Kleister hat. Das Gewebe muß sehr gleich seyn und äußerst wenige Knoten haben. Zu kleinen Gemählden von 8, 12 bis 15 Zoll wählt man feine Leinwand, und etwas stärkere zu den größern Bildern. Übrigens bestimmt man die Feinheit und das Korn des Gewebes der Leinwand nach der Art der Arbeit. Wenn man z. B. ein Blumenstück macht, oder ein Gemählde, das aus vielen kleinen Figuren besteht, deren Köpfe nur 2 oder 3 Zoll haben, so nimmt man ziemlich feine Leinwand, wenn auch der Rahmen 24 bis 30 Zoll groß ist, weil alle Köpfe und Hände auf ein gleiches feines Korn zu liegen kommen.

Wenn man in natürlicher Größe mahlt, so ist eine weniger feine Leinwand vorzuziehen; sie verschlingt die Farbe besser, und die ungleichen Fäden schimmern nicht durch die Grundirung hindurch, überdies betrachtet man dergleichen Werke nur in einer gewissen Entfernung von wenigstens 5 bis 6 Fuß.

Für sehr große Gemählde wählt man die Leinwand noch viel stärker, sonst würde sie durch die starke Ausdehnung zerreißen, aber immer mit einem gleichen Faden und ohne starke Knoten. Übrigens ist ein leichtes Korn im Gewebe der Leinwand, das immer etwas durch die Grundirung durchschimmert, in einem großen Gemählde mehr vortheilhaft, als schädlich; daher ist es besser, niemals den Überzug, der alle Löcher der Leinwand verstopfen soll, zu stark aufzutragen; und wenn man gar keinen Überzug zu machen nöthig hätte, so würde es um so viel besser seyn, besonders bei großen Gegenständen. Allein dies ist nicht möglich; die Farbe würde in die Leinwand dringen, und man würde viel Mühe haben, sie aufzutragen, daher grundire man nicht stärker, als schlechterdings nöthig ist.

Acht und zwanzigste Lection.

Einrichtung der Blendrahmen mit den Schlüsseln.

Man läßt von dem Tischler einen Blendrahmen verfertigen nach der Größe des Gemähldes, das man mahlen will; man giebt ihm das genaue Maaß, sowohl nach der Höhe als Breite, aber immer mit Inbegriff des Äußern des Blendrahmens.

Die Rahmen mit den Schlüsseln sind die besten, weil, wenn die Leinwand locker wird, was immer nach einiger Zeit geschieht, man sie mit Hülfe der Schlüssel und einigen Hammerschlägen wieder anspannen kann. Dies will ich sogleich näher erklären und beschreiben, wie dergleichen Rahmen mit Schlüsseln *) gemacht werden.

Man macht sie fast alle von weichem Tannenholz, der Leichtigkeit wegen. Die von hartem Holz sind auch sehr gut, allein sie sind viel schwerer und viel theurer, als die von weichem Holz.

Kleine Blendrahmen von 24 Zoll und darunter bestehen aus 4 Stücken oder Brettern, die im Viereck zusammenpassen; allein die Rahmen von 3 Fuß, bis zu 36 oder 40 Zoll, haben außerdem noch einen Riegel, und die noch größern haben deren zwei, so, daß sie hinter dem Gemählde ein Kreuz bilden, um die 4 Stücken fest zu halten, die den Umfang des Rahmens bilden.

Die Breite und Dicke des Holzes richtet sich nach dem mehr oder wenigern Umfange des Rahmens. Zum Beispiel kann man annehmen, daß, wenn ein Rahmen zwei Fuß ins Gevierte hat, jedes Stück Holz ungefähr 2 Zoll 6 Linien breit und 8 Linien dick seyn muß.

*) Man sehe die 6te Tafel Fig. B und Fig. C. Man hat diese beiden Rahmen einen in den andern gelegt, zur Ersparung des Raums. Übrigens erklärt die Tafel alle einzelne Stücke, daher brauchen wir sie nicht im Texte zu wiederholen.

Man verbindet die Rahmen auf einer Seite durch Einschlitze und auf der andern Seite mit Zapfen, so wie alle Zusammenfügungen gemacht werden; allein hier dürfen sie nur in einander geschoben werden, ohne Pflöcke, Nägel und Leim. Die Ursache ist die, daß, wenn alle Stücke nicht frei wären und mit Hülfe der Schlüssel sich nicht von einander entfernen könnten, die Schlüssel ganz unnütz seyn würden. Der Rahmen wird also blos durch die Leinwand, die sich rings um denselben anschließt, fest zusammengehalten, daß er nicht mehr aus einander gehen kann, es sey denn, daß man die Leinwand abnagele.

Die einfachen Riegel, oder die Riegel mit dem Kreuz, müssen dieselbe Freiheit haben und sich etwas von einander entfernen können, wenn man sie vermittelst der Schlüssel dazu nöthiget, die Leinwand stark anzuspannen.

Die Schlüssel sind kleine Keile von hartem Holz, die in die Öffnungen eingetrieben werden, die zu dem Ende bei allen Zusammenfügungen angebracht sind; und da die Schlüssel auf einer Seite gerader sind, als auf der andern, und man die gerade Seite zuerst eintreibt, indem man auf die breite Seite schlägt, so dringt der Keil immer tiefer auf die Seite, welche allmählig breiter wird: dadurch werden die Seitenbretter gezwungen, sich so sehr zu entfernen, als es die Leinwand erlaubt, und spannt die letztere wie eine Trommel. (Man sehe Tafel 6. Fig. B und C.) Man muß aber einen Schlüssel nicht weiter eintreiben, als den andern; man muß einem wie dem andern eine gleiche Anzahl Hammerschläge von einerlei Stärke geben, sonst wird man die Leinwand zu sehr ausspannen, und übrigens Gefahr laufen sie zu zerreißen, oder die Schlitze des Rahmens zu zerbrechen. Überdies muß man die Leinwand nicht so sehr ausdehnen, daß der Rahmen sich krumm zieht; man muß sein Vorhaben mäßigen, und auf den Widerstand des Keils unter dem Hammer Acht haben.

Man darf einen einzigen Schlüssel nicht so tief einschlagen, daß er nicht weiter gehen kann, sonst treibt man den Rahmen außer den rechten Winkel; man gebe anfangs dem einen zwei kleine Schläge, desgleichen auch den übrigen, bis man sie alle auf gleiche Weise eingeschlagen hat, und zwar rings um den

Rahmen herum. Hierauf fängt man von vorn an, dem erstern zwei kleine Schläge zu geben, und fährt so fort, bis die Leinwand überall gleich ausgespannt zu seyn scheint. Man nagelt auch auf den vier Winkeln des Rahmens Backen; allein man nagelt oder leimt blos einen Backen an einem Ende unterwärts, wenn man zu befürchten hat, daß das ausgeschlitzte Holz zu schwach ist für die Größe des Rahmens und für die starke Spannung der Leinwand. Diese Backen, I, verstärken das Holz, und verhindern, daß es nicht auseinander geht und sich biegt. Diese letztere Einrichtung ist unter allen die dauerhafteste für große Rahmen.

Man sieht in dem Rahmen D den Queerriegel K, der blos durch kleine Punkte angedeutet ist. Ich habe ihn an dem kleinen der beiden Blendrahmen angebracht, ob ich gleich gesagt habe, daß man diese Queerriegel blos bei großen Rahmen anbringe, und man muß sich deshalb nicht irre machen lassen. Ich habe ihn blos deshalb in dem kleinen Rahmen gezeichnet, um in der Zeichnung der beiden Rahmen keine Undeutlichkeit zu veranlassen, und aus eben diesem Grunde habe ich das Stück weggelassen, das mit dem Stück K ein Kreuz bildet; allein es ist leicht zu sehen, daß das sechste Stück sich unter einem rechten Winkel kreuzen und in seinem Mittelpunkte durch den Queerriegel K gehen, und sowohl oben als unten sich gegen die Queerhölzer AA und gegen die Mitte des Rahmens D stützen muß, insofern die beträchtliche Größe des Rahmens diese Vorsicht erfordert.

Die Schlüssel sind mehr oder weniger groß und dick, je nachdem der Rahmen groß ist; allein um eine Mittelstraße als Beispiel anzunehmen, so kann man die Schlüssel nach folgender Proportion machen. Die Dicke des Holzes sey überall 2 Linien; die hohe Seite, welche die breiteste ist, 18 Linien, und die andere Außenseite 4 bis 5 Linien. Die Schlüssel dürfen am Ende nicht spitzig zugehen, weil sie sonst zu tief eindringen, und bisweilen die Leinwand durchlöchern; man muß ihnen eine etwas runde Form geben, und 4 bis 5 Linien Breite. Man sehe die Gestalt der Schlüssel o; sie haben ungefähr 3 bis 4 Zoll Länge, und machen einen stumpfen Winkel, deren Ende schräg geschnitten und rund ist.

Man treibt nicht allein zwei Schlüssel in jeden Winkel des Rahmens, so, daß man deren 8 nöthig hat, sondern man braucht überdies für jeden Queerriegel noch zwei andere; der eine wird oben und der andere unten eingetrieben. (Man sehe den Riegel K.) Ich würde auch zwei Schlüssel an den Kreuzriegel gezeichnet haben, wenn ich ihn in der Zeichnung des Rahmens D angedeutet hätte. Das Rahmenholz muß auf der Seite, wo sich die Leinwand auflegt, keine scharfe Kante haben, sondern abgefaset seyn, wie ein Viertelstab, dergestalt, daß die Leinwand blos die äußern Ränder des Rahmens berührt, sonst schneiden die innern Ränder, wenn sie die Leinwand berühren, ein, und bilden eine Kante, die auf der Mahlerei sichtbar ist, und daher sorgfältig vermieden werden muß. Zu dem Ende verjüngt man die ganze Breite des Rahmenholzes, wie eine Böschung von den äußern Rändern bis zu den innern Rändern nach und nach, so, daß das Holz um 3 Linien dünner wird, als äußerlich.

Überdies rundet man die Winkel des Holzes ab rings um den Rahmen, damit sie nicht in die Leinwand schneiden, welches geschehen würde, wenn man sie zu spitzig läßt.

Neun und zwanzigste Lection.

Verfahren, um die Leinwand nach dem Maaße des Blendrahmens zu schneiden, sie mag schon gegründet seyn, oder nicht.

Fast in allen großen Städten findet man schon zubereitete Leinwand, deren Preis sich nach der Feinheit und Ebenheit richtet. Auch findet man grundirte Leinwand, die schon auf Blendrahmen mit Schlüsseln aufgespannt ist; allein da diese bei dem Versenden viel kostbarer sind, als die zusammengerollte grundirte Leinwand, so läßt man sie lieber in dieser Gestalt kommen, um die Kosten zu vermeiden und die Größe der Rahmen für die Gemählde nach seinem Belieben wählen zu können. Ich erwähne dieses blos für solche Personen, die von großen Städten entfernt wohnen.

Die Kaufleute, welche mit Farben handeln, müssen diese Leinwand (die wegen der Grundirung mit Bleiweiß sehr schwer ist) auf folgende Art besorgen. Der Kaufmann muß die Leinwand über ein rundes Holz rollen, das an jedem Ende einen Zoll länger seyn muß, dergestalt, daß die mit Farbe grundirte Seite nach außen und nicht inwendig kommt, aus folgender Ursach. Wenn die Leinwand auf die beschriebene Weise zusammengerollt worden, und sich darin einige Sprünge oder leichte Runzeln finden sollten, so legen sich diese wieder zusammen, wenn man sie auf den Rahmen spannt. Hingegen springt und blättert sich die Leinwand ab, wenn die Farbe nach innen zu zusammengerollt gewesen, und die Pori werden geöffnet, wenn man sie aufrollt und auf den Blendrahmen spannen will.

Übrigens darf gut gegründete Leinwand nicht brüchig werden, und wenn sie es ist, so ist es ein Beweis, daß in das

Öhl, womit die Grundirfarbe angemacht ist, viel Terpenthinöhl gekommen ist, und dieses taugt nicht. Die Leinwand muß mit reinem Öhle ohne Beimischung von Terpenthinessenz grundirt seyn, alsdann bleibt sie biegsam und wird nicht brüchig. Allein es ist sehr nothwendig, daß die Grundirung vollkommen ausgetrocknet und mehrere Tage der freien Luft ausgesetzt worden sey, ehe man darauf mahlt, sonst ändern sich alle Farben und gelben nach. Gutes Mahlertuch muß über ein Jahr alt seyn, wenn die Farben nicht nachdunkeln sollen, und ich rathe denjenigen, die sich dergleichen ankaufen, dieses bei Zeiten vorher zu thun, damit sie in dieser Hinsicht keinen Schaden haben. Mit zwei oder drei Nägeln hängt man das Stück grundirte Leinwand an die Wand, und setzt es sogar der Sonne aus, auf dem obern Boden, wo man bei guter Jahreszeit die Fenster ohne Nachtheil offen lassen kann. Dies ist schlechterdings erforderlich, man mag nun die Leinwand mit Öhlfarben selbst zubereiten, oder schon zubereitet kommen lassen. Ich werde weiter unten angeben, wie man sich bei dieser Arbeit zu verhalten hat, sowohl bei Öhl- als Leimfarben; jetzt will ich einige Anleitung geben, um jede Leinwand auf dem Rahmen gut aufzuspannen.

Das Annageln der Leinwand auf den Blendrahmen.

Zuerst breite man sein Stück Leinwand aus, entweder auf einen großen Tisch, oder auf den Fußboden; alsdann lege man seinen Rahmen, indem man darauf bedacht ist, daß man 2 Zoll von der Leinwand rings um denselben hervorstehen läßt, um so viel Rand zu haben, nicht allein um die Holzstärke damit zu besetzen und anzunageln, sondern es müssen überdies noch 10 bis 12 Linien übrig bleiben, damit man sie mit der Zange fassen und straff anziehen kann.

Man legt also seinen Rahmen so, wie ich eben gesagt habe, und wenn man abgemessen hat, wie viel rings um den Rahmen herum vorstehen soll, so bemerkt man dies mit einer Linie von weißer Kreide, oder mit einem andern Stift, ehe man den Rahmen von der Leinwand abhebt. Ist dies geschehen, und das rechte Maaß von dem Äußern des Rahmens bemerkt, so wird der Rahmen abgehoben, und man zieht von außen mit

einem Lineal nach den äußern Rändern des Rahmens eine zweite Linie rings herum 2 Zoll weit von der erstern entfernt. Alsdann schneidet man mit einer großen Scheere nach der äußerlich gezogenen Linie die auf der Tafel platt liegende Leinwand ab. Bei alle dem muß man wohl beobachten, daß man die Leinwand nicht schief und in die Queer schneidet, sondern nach dem geraden Faden und nach der Richtung des Gewebes, sonst läßt sich die Leinwand niemals egal anspannen, wenn sie nicht sogar während des Anziehens reißt. Die übrig gebliebene Leinwand bringt man wieder auf das Rollholz, oder verwahrt sie aufgehangen an einem sichern Orte, und verhütet, daß sie keine Brüche und Falten bekommt.

Die Zangen, welche man zum Anspannen der Leinwand braucht, sind solche, deren sich die Tapezierer bedienen zum Anziehen der Zeuge auf Stühlen und sonstigem Hausgeräthe. Sie haben Backen, die nach innen canelirt sind, dergestalt, daß eine runde und erhabene Canelirung in die entgegengesetzte ausgehöhlte eingreift, wodurch die Leinwand, ohne sie zu zerreißen, fest ergriffen wird, und zwar um so mehr, wenn die Backen dieser Art Zangen lang sind, und sich von der Rechten zur Linken ausdehnen, ungefähr von 3 Zoll bis $3\frac{1}{2}$ Zoll, wodurch sie die Gestalt eines Hammers erhalten, wenn die Backen geschlossen sind. Der Griff derselben ist lang genug, wenn er 9 bis 10 Zoll hat, damit die Länge des Griffs zugleich als ein Hebel diene, welcher der Handwurzel viel Kraft mittheilt, ohne daß man die Hand sehr anzustrengen braucht. Dieser Griff besteht aus zwei Armen, deren jeder an eine Backe befestigt ist, wie bei allen Zangen, die ganz von Eisen seyn müssen. Alle Tapezirer haben dergleichen Zangen, jedes andere Instrument zerreißt die Leinwand, und faßt nur ein sehr kleines Stück in der Breite, anstatt das jetzt erwähnte die Leinwand nach der ganzen Länge der Backe faßt, nämlich 3 bis $3\frac{1}{2}$ Zoll, welches für Rahmen von mittlerer Größe eine hinlängliche Breite ist.

Wie man die Leinwand um den Rahmen herum festnagelt.

Man legt die Leinwand das unterste zu oberst, dergestalt, daß die zum Mahlen gute Seite gegen den Tisch, und die Rück-

seite nach außen kommt. Man legt den Rahmen auf diese Seite, dergestalt, daß die wahre Seite des Rahmens (die, welche man abgefasset hat) auf die Rückseite der Leinwand zu liegen kommt, und wenn dieses nicht dieselbe Seite ist, auf welche man den ganzen Umfang des Rahmens mit Kreide gezogen hat, so muß man dieses noch thun, indem man sich des ganzen Äußern des Rahmens als Lineal bedient und 2 Zoll Vorsprung der Leinwand ganz gleich um den Rahmen herum zurückbehält.

Ist dies geschehen, und der Rahmen ganz ins Gevierte auf die Leinwand gelegt, so legt man die Zugabe von einer der Seiten der Leinwand genau auf die Mitte des Rahmens und schlägt den ersten Nagel ein, zwar noch nicht auf die äußere Kante des Rahmens, sondern auf die hintere Seite desselben; man schlägt ihn nur halb ein, damit man ihn wieder leicht herausnehmen kann. Nachdem dieser erste Nagel zur Hälfte eingeschlagen ist, so schlägt man gerade gegenüber einen zweiten ein auf die hintere äußere Seite des Rahmens; allein dies Mal zieht man die Leinwand mit der Zange an, jedoch nicht gar zu stark, weil man befürchten muß, daß man die Lage des Ganzen in Unordnung bringen könnte *).

Nach dieser Vorrichtung kann man sich bequem hinsetzen, um das Übrige zu machen; man hebt die Leinwand und den Rahmen in die Höhe, und indem man sitzt, nimmt man den Rahmen und die Leinwand zwischen die Beine und hält ihn seitwärts, weil die Leinwand, die schon zwei Nägel hat, nicht mehr losgehen kann. Jetzt schlägt man zwei andere Nägel mitten in die Seiten, die noch keine haben. Die erste Seite zieht man mit der Zange nur schwach an, aber die zweite viel stärker, und beide Nägel stellt man nicht hinter den Rahmen, sondern auf die Dicke des Holzes, indem die erstern beiden nur für den Augenblick halb eingenagelt sind.

Man muß bemüht seyn, alle Nägel einander gegenüberstehend einzunageln, damit man die Leinwand nicht verziehet, und sie in gleicher Entfernung nach dem Augenmaaße vertheilen,

*) Man bedient sich zum Annageln der Leinwand kleiner Nägel mit Köpfen, welche die Leinwand nicht so sehr durchlöchern, und rings herum besser fassen Die Länge der Nägel kann 5 bis 6 Linien seyn.

bei kleinen Rahmen 2 Zoll weit von einander, und bei den größten 3 Zoll, aber niemals weiter, die beiden ersten Nägel ausgenommen, die man nur halb einschlägt, um sie wieder herauszunehmen; alle übrigen werden tief eingeschlagen.

Hat man die 4 ersten Nägel angebracht, so zieht man den ersten Nagel wieder heraus, und zieht die Leinwand mit der Zange stark an, und nachdem man mit einer Pfrieme auf der Dicke des Holzes ein Loch vorgestochen, so steckt man den Nagel hinein, indem man mit der Zange die Leinwand gespannt hält, und schlägt den Nagel ganz ein bis auf den Grund. Nun wendet man den Rahmen von unten nach oben, zieht den halb eingeschlagenen Nagel heraus, den man an der zweiten Stelle hinter dem Rahmen eingeschlagen hat, ziehet die Leinwand mit der Zange straff an, sticht mit der Pfrieme ein Loch auf die Seite des Holzes, steckt einen Nagel hinein, und schlägt ihn ganz ein. Sind die vier ersten Nägel fest gemacht, so lassen sich die übrigen leicht und geschwind anbringen. Man vergesse nicht, daß die vier ersten Nägel in der Mitte einer jeden Seite angebracht seyn müssen, so, daß die vier Extremitäten ein + bilden. Sogleich befestige man in der angegebenen Entfernung von einander, rechts und links, auf allen vier Seiten Nägel. Man verfahre, dabei wie im ersten Falle, nämlich, man befestige rechts und links auf der hohen Seite des Rahmens 2 Nägel neben den zuerst eingeschlagenen. Nun wende man den Rahmen um, so, daß die Seite, welche schon 3 Nägel hat, auf den Fußboden zu stehen kommt, und befestige die zwei folgenden Nägel gerade gegenüber der Seite, die jetzt oberwärts steht. Hierauf verfahre man eben so mit den beiden andern Seiten, bis auf allen vier Seiten des Rahmens 3 Nägel eingeschlagen sind. Man wiederhole dieses Verfahren von neuem, und befestige zwei andere Nägel rechts und links auf allen Seiten, und sofort, bis die Leinwand nicht weiter locker ist, als zwei Zoll breit auf allen vier Ecken.

Daß man, ehe man jeden Nagel einschlägt, die Leinwand zuvor straff angezogen und mit der Zange gefaßt haben muß, bedarf keiner Erklärung, und versteht sich von selbst; allein wie das Zwicken geschehen muß, ohne die Leinwand zu zerreißen,

und wie man sie nach und nach durch kleine Stöße anziehen muß, dieses will ich erläutern.

Um die Leinwand zu zwicken, ohne sie zu zerreißen, nimmt man sie unterwärts doppelt, auf der Stelle, wo die Zange eingreifen kann, und man stellt die Backen dergestalt, daß sie die Leinwand von einem Ende zum andern gleichförmig zwicken, das heißt, die Backen müssen mit dem Rande des Rahmens parallel in einer Linie stehen, ohne die Leinwand zu verdrehen, so, daß sie dieselbe gleichförmig in den ganzen gezwickten Theilen ausziehen, was nach der ganzen Breite der Backe geschehen muß.

Nachdem man die Leinwand mit den Fingern unterwärts verdoppelt hat, so faßt man sie mit der Zange, indem man das Knie und den Griff der Zange etwas hebt, und nach und nach durch kleine Anstöße niederläßt, indem man die untere Backe gegen das Rahmenholz stützt, wodurch die Faust mehr Kraft erhält. Auf diese Art zieht man die Leinwand (jedoch mit aller Vorsicht) so lange an, bis man merkt, daß sie zu sehr widersteht; ohne die Zange, deren Backen jetzt viel niedriger stehen, als zuvor bei dem Anfange, fahren zu lassen, und indem man immer die Backen gegen das Rahmenholz unterwärts stützt, so ergreift man die Pfrieme mit ihrem Heft, und sticht das Loch mitten durch die Leinwand und in die Mitte der Stärke des Holzes; man nimmt einen Nagel, den man zwischen die Lippen hält oder nahe bei sich hat, und steckt ihn in das vorgestochene Loch; man schlägt ihn mit dem Hammer ganz ein, und läßt die Zange locker. So verfährt man bei jedem Nagel, indem man sich in Acht nimmt, die Leinwand an einem Orte stärker anzuziehen, als an dem andern, weil dieses Falten verursachen würde.

Daher muß man sich einrichten, daß man mit der Zange jedes Mal eine und ebendieselbe Breite der Leinwand zwickt, und wenn man ja ein Mal mehr gefaßt hat, als das andere Mal, und man zu viel Kräfte anwenden muß, um die Backen unterwärts des Rahmens zu bringen, so ist es besser nachzulassen, und etwas weniger Leinwand zu zwicken, damit man mit weniger Kraft es dahin bringt, die Leinwand überall gleich auszudehnen.

Wenn die Leinwand auf dem Rahmen überall gleich ausgedehnt ist, so werden alle Zapfenlöcher in den Winkeln genau passen und anschließen; allein die Schlüssel werden für den Augenblick unnöthig seyn, und man bedient sich derselben erst nach einiger Zeit, z. B. in 3 oder 6 Wochen, wenn man sieht, daß die Leinwand anfängt locker zu werden. Man muß sich also hüten, in dem Augenblicke, da man die Leinwand ausspannt, die Schlüssel anzusetzen, dies würde mehr schädlich als nützlich seyn, weil das Zusammenpassen des Rahmenholzes verhindert wird und die Backen aus einander getrieben werden. Man verwahrt also diese Schlüssel oder kleinen Keile so lange, bis der Fall eintritt, in welchem man ihren Gebrauch für nöthig hält.

Eben so verfährt man mit der Leinwand, welche schon grundirt ist, und ist dieses Verfahren mit der rohen Leinwand einerlei. Indessen erfordert die schon grundirte Leinwand noch mehr Aufmerksamkeit und Sorgfalt, weil sie durch die Grundirung, besonders mit Öhlfarbe, leicht brüchig wird, und nicht so geschmeidig und leicht anzuziehen ist, als die rohe Leinwand.

Einige Künstler verlassen sich bei dem Aufspannen der Leinwand auf die Schlüssel, und heften sie ganz leicht und nachlässig mit den Nägeln, allein dies ist eine falsche Methode, weil die Leinwand nicht überall gleich straff ausgedehnt wird, und wenn nachher die Schlüssel eingetrieben werden, so entsteht eine solche Ausweichung in der Verbindung, daß der Rahmen viel von seiner Festigkeit verliert, und überdies aus dem rechten Winkel geht. Dies ist sehr unangenehm und öfters sehr schädlich, besonders wenn sich der Fall ereignet, daß man im Hintergrunde des Gemähldes senkrechte Linien anbringen muß, entweder bei dem Innern einer Stube, oder noch mehr, wenn man einen architektonischen Hintergrund zu machen hat; denn alsdann kann man sich nicht nach den Rändern des Rahmens, weder in Ansehung des Parallelen noch Senkrechten richten. Man muß also von Anfang an, und ohne Hülfe der Schlüssel, die nur im Nothfalle zu gebrauchen sind, die Leinwand gehörig aufspannen, nur nicht zu sehr, so, daß der Rahmen sich krumm zieht, oder die Leinwand zerreißen kann.

Ich habe blos noch anzugeben, wie man die 4 Winkel anzieht und befestigt. Ist man bis auf 3 Zoll weit entfernt von

den Winkeln gekommen, so muß man die Nägel nicht so einschlagen, daß dadurch der Gebrauch der Keile verhindert wird. Dies ist sehr zu beobachten, und erfordert etwas Aufmerksamkeit von Seiten des Arbeiters, um die 8 Nägel so einzuschlagen, daß die Zapfen und Backen nicht zugleich mit befestigt werden. Am sichersten ist es, wenn man die Nägel in der Mitte des Holzes einschlägt, welches die Zapfen bildet. Die Backen sind diejenigen Theile, welche gabelförmig gespalten sind, und die Zapfen die, welche sehr genau in die gabelförmigen Einschnitte der Backen eingreifen. (Man sehe die 6te Kupft.)

Hat man diese letzten 8 Nägel angebracht, so dürfen nur noch die 4 kleinen spitzen Winkel der Leinwand umgeschlagen und befestigt werden. Diese klaffenden Winkel werden über einander zurückgelegt, und mit einem sehr kleinen Nagel befestigt.

Dreißigste Lection.

Wie die grundirte Leinwand mit Bimsstein abgeschliffen wird.

Ich habe schon erwähnt, daß es gut sey, wenn man die auf dem Rahmen gespannte Leinwand der freien Luft und sogar der Sonne vor der Mahlerei aussetzt, um sie heller zu machen; denn sie ist fast immer noch zu öhlig und zu dunkel, besonders wenn die zusammengerollte Leinwand nicht der Luft ausgesetzt gewesen ist.

Ein etwas warmer Tag ist hinreichend, um sie brauchbar zu machen; allein besser ist es, sie nicht eher an die Luft zu stellen, als bis man sie vorher mit Bimsstein recht gleich abgeschliffen hat. Das, was der Bimsstein abnimmt, vermindert den Überzug, den die Luft und Sonne wegnehmen und bleichen soll.

Man nehme ein Stück recht weißen Bimsstein, der leicht, etwas rund und im Durchmesser 3 bis 4 Zoll stark ist. Diesen schleife man auf einem Sandstein, der schon geebnet ist, wie die Treppenstufen, so lange, bis er eine ebene Oberfläche von einigen Zollen im Durchmesser erhält; allein die hervorspringenden Kanten schleife man mit ab, wenn das Stück zu viel Irregularitäten hat, weil diese Winkel leicht Risse in der Leinwand verursachen. In 3 bis 4 Minuten ist der Bimsstein zugerichtet, und man schlägt die spitzen Winkel ab, die bei dem Abbröckeln die Arbeit beschädigen könnten. Dieses geschieht, indem man mit der Hand zweimal damit umher fährt, und den Stein rings umher schleift. Man schüttelt und bürstet ihn gut ab, damit keine harten Körner oder Sand sich daran hängen. Mit diesem geschliffenen Bimsstein fährt man über die ganze Leinwand, ohne stark aufzudrücken, indem man die andere Hand flach unter die Leinwand hält, gerade unter die Stelle, auf welche man wirk-

lich bimset, damit sich die Leinwand nicht zu sehr krümmen kann. So fährt man mit beiden Händen fort, die eine oberhalb, die andere unterhalb der Leinwand, so lange, bis sie eben genug zu seyn scheint, und überall ein gleiches Korn sichtbar ist. Man gebe wohl Acht, daß, wenn man auf das Holz schleift, dieses mit noch mehr Leichtigkeit geschehen muß, denn wenn man zu stark darauf drückt, so wird die Leinwand, die sich immer etwas krümmt, das Rahmenholz berühren und so sehr geschliffen werden, daß sowohl Grundirung als auch das Gewebe der Leinwand dadurch beschädigt würde.

Hieraus erhellet die Nothwendigkeit, daß man das Holz des Blendrahmens abfasen muß, damit das Holz und die Leinwand sich nicht berühren, wie ich schon oben erwähnt habe. Auch ist zu bemerken, daß selbst der Pinsel, womit man die Grundfarbe aufträgt, so stark auf die Leinwand streicht, daß der untere Rand des Rahmens dadurch bemerkbar wird, wenn man denselben nicht abschärft und abrundet.

Diese Arbeit ist in 7 bis 10 Minuten beendigt, wenn man alles beobachtet, und der Bimsstein gut, das heißt, glänzend, zerreiblich, sehr weiß, und nicht zu hart und fest ist. Man muß den Stein im Kreise bewegen, so wie man Farbe reibt; dies giebt ein viel feineres und gleichförmigeres mattes Korn, als wenn man bald lang und breit, bald hoch und niedrig damit schleift. Man stellt einen Theil des Rahmens auf die Ecke eines Tisches, um ihn während des Schleifens zu stützen, sonst wird die Leinwand durch den Druck der Hände ausgehöhlt, und ist überdies auch viel bequemer. Man setzt sich vor einen Tisch, und hält den Rahmen etwas schief vor sich, wie ein Pult; die eine Seite lehnt sich auf den Tisch und die andere auf die Knieen, damit zwischen uns und dem Tische ein Zwischenraum bleibt, so, daß man mit der linken Hand hinter den Rahmen kommen kann, während man mit der rechten Hand den Bimsstein gebraucht; alsdann drehet und wendet man den Rahmen von allen Seiten, und macht es sich so bequem, daß man mit dem Arme überall hinreichen kann. Von Zeit zu Zeit muß man den Staub abwischen und zum Fenster oder Kamin hinausblasen, um zu beurtheilen, wie weit man mit der Leinwand ist und was noch zu thun übrig bleibt. Etwas Nachdenken und einige Erfahrung

werden den Anfänger in diesen Details, die bald ausgeführt sind, weiter belehren.

Wenn eine Leinwand recht gut abgeschliffen ist, so ist es ein wahres Vergnügen, darauf zu zeichnen; alle Arten von Zeichnenstifte, als Bleistift, Rothstein, Reißkohle, weiße Kreide, haften so gut darauf, als auf Papier; allein ich muß bemerken, daß, wenn man nicht sehr kleine Gegenstände macht, wie Figuren und Thiere auf Landschaften, die weiße Kreide immer vorzuziehen ist, weil sie die Leinwand gar nicht beschmutzt und sich leicht wieder abwischen läßt.

Ehe man irgend einen Gegenstand auf die abgeschliffene Leinwand entwirft, so muß man sie mit einem nassen Schwamm mehrmals waschen, damit von der abgeschliffenen Farbe und von dem Bimsstein keine Spur übrig bleibt, so lange, bis das Wasser hell und klar abläuft, alsdann trocknet man sie mit einem sehr reinen, weichen Lappen ab, der keine Fäden verliert. Leinwand, die vom Bimsstein nicht eben geschliffen und entfettet ist, nimmt die Farbe sehr schwer an, anstatt sie bei gehöriger Zubereitung dieselbe überall willig annimmt.

In allen diesen Dingen muß man jedoch die rechte Mittelstraße beobachten, denn das allzustarke Schleifen muß man vermeiden, aber auch keine Streifen und Ungleichheiten der Grundfarbe zurücklassen. Alles, was ich noch hinzufügen kann, ist dieses, daß man alle diejenigen Stellen, auf welche man Fleischtheile zu mahlen willens ist, mit der möglichsten Sorgfalt abschleife, besonders wenn die Gemählde klein sind und in der Nähe betrachtet werden müssen.

Verfahren, die öhlfarbne Grundirung auf neue rohe Leinwand zu tragen, und von der Stärke und Feinheit derselben in Bezug auf das, was man mahlen will.

Man gebraucht die rohe ungebleichte Leinwand zu Gemählden, weil sie viel fester ist, als die gebleichte. Die Feinheit derselben richtet sich nach der Größe des Rahmens, nach der Art der Mahlerei, und nach der Proportion der Figuren, die man darauf mahlen will. Man wird in der That leicht einsehen, daß, wenn in einem Kopfe, der weit unter Lebensgröße

ist, ein grober Faden oder Knoten der Leinwand sichtbar seyn sollte, dies eine sehr üble Wirkung hervorbringen würde, indem man dergleichen Arbeiten sehr in der Nähe betrachtet; da hingegen bei Gemählden von natürlicher Größe dieser Übelstand beinahe verschwindet.

Man muß in Ansehung der Stärke und Feinheit der Leinwand eine gewisse Mittelstraße beobachten. Die allerfeinste muß so stark seyn, als die Hemden-Leinwand eines reichen Vornehmen, und die stärkste oder gröbste, wie die Hemden eines Tagelöhners. Das Wesentlichste dabei ist, daß sie keine Knoten hat, und daß sowohl das Gewebe als die Fäden gleichförmig sind.

Ist die Leinwand auf den Rahmen gespannt, so wie wir oben Seite 411 u. f. angezeigt haben, so tränkt man sie mit einer Lage von Handschuh- oder holländischem Leim *). Dieses Leimwasser muß ganz hell und laulich seyn, und nicht die Consistenz einer Gallerte haben. Das Anleimen hat den Nutzen, daß alle kleine Fäden und Fasern der Leinwand sich fest anlegen. Man überstreicht es mit einem starken Pinsel, der 2 Zoll im Durchmesser und 3 Zoll lang ist, und läßt die Leinwand an der Luft ganz trocken werden, welches nach der Jahreszeit in einer oder zwei Stunden geschieht.

Ist die Leinwand getränkt und trocken geworden, so werden sowohl die Knoten als auch die Fasern **) leicht mit Bimsstein abgeschliffen, und aller Staub des Bimssteins abgekehrt. Hierauf überzieht man die Leinwand mit einer sehr dicken und gut geriebenen Öhlfarbe. Man bedient sich zu diesem Überzuge des Bleiweißes, mit Weinrebenschwarz oder einem andern gu-

*) Wenn man diesen Leim selbst machen will, so nimmt man die Abgänge von Schaaffell oder Abschnitte von Handschuhen, die man im Wasser sieden und kochen läßt; hierauf seihet man sie durch Leinwand. Allein bequemer kauft man den Leim bei den Kaufleuten. Er ist in Tafeln, hat die Farbe des Gerstenzuckers, ist sehr klar, und nicht so dunkelbraun als der gewöhnliche Tischlerleim. Wenn er warm ist, so muß er sehr hell seyn, und wenn er erkaltet, die Consistenz einer Gallerte haben.

**) Man muß einen Bimsstein gebrauchen, der 4 bis 5 Zoll im Durchmesser hat, der unterwärts gut zugerichtet ist, wie ich oben Seite 418. gezeigt habe. Er wird nach der Größe der Leinwand verhältnißmäßig gewählt.

ten Schwarz vermischt, um eine Aschfarbe zu erhalten; bisweilen auch rothen Ocher mit ein wenig Schwarz, wenn man die Tinte etwas röthlich haben will; bisweilen nimmt man auch $\frac{1}{3}$ hellgelben Ocher, und etwas rothen Ocher, wenn man, so wie ich, die Orangefarbe allen übrigen vorzieht. Allein im letztern Falle setzt man kein Schwarz hinzu, und in den beiden vorhergehenden Fällen nur sehr wenig, und blos so viel als nöthig ist, um die starke Bleiweiß-Farbe zu schwächen, woraus der Hauptüberzug bestehen soll. Diese Farbe muß so dick seyn, daß sie sich wie eine zarte Salbe ausbreiten läßt, und man setzt daher nicht so viel Öhl hinzu, als bei den Farben in Blasen. Um diesen Überzug auf die Leinwand auszubreiten, nimmt man entweder eine große Messerklinge, die 20 Zoll lang und 20 Linien breit ist, oder ein Fournier von Buchsbaum oder Horn von eben der Größe.

Diese Messerklinge muß sehr eben und zugleich stark genug seyn, damit man stark darauf drücken kann, ohne Gefahr, sie zu zerbrechen; denn wenn man gar nicht darauf drücken wollte, so würde die Farbe nicht in die Zwischenräume der Leinwand eindringen und nicht alle Löcher ausfüllen.

Man verrichtet diese Arbeit im Stehen, und blos mit dem Arme, indem man viel Farbe auf das Messer nimmt, aber dennoch so gleich als möglich aufstreicht. Dieses ist nicht schwer, weil das Korn der Leinwand die Richtung giebt, und man nachher so viel leicht wegstreicht, bis man sieht, daß auf einer Stelle nicht mehr ist, als auf der andern.

Die also mit dem großen Messer aufgetragene Farbe dringt in das Gewebe der Leinwand, und legt sich fest an dieselbe. Man darf nicht mehr auf die Oberfläche legen, als hinreichend ist, um die Fäden zu bedecken; denn wenn man mehr darauf bringt, so würde dadurch die Leinwand schwer und zerbrechlich seyn, und auch kostbarer werden. Das letztere ist um so wichtiger, weil das Bleiweiß, als ein Bleikalk, einen Grund bildet, welcher andern Farben nachtheilig ist, es sey denn, daß die Grundirung sehr trocken ist, welches aber erst nach 8 Monaten oder kaum nach einem Jahre geschieht. Indessen giebt es keine andere Farbe, welche bei der öhlfarbenen Grundirung die Stelle des Bleiweißes ersetzen könnte; allein man kann dessen entbehren,

wenn man mit Leimfarben grundirt, wie wir bald sehen werden. Ist die Leinwand gleichmäßig grundirt, so setzt man sie der freien Luft und selbst der Sonnenhitze aus, um das Austrocknen zu befördern.

Einige mischen unter das Nuß- oder Leinöhl einen Theil Terpenthinöhl, um ihm mehr Flüssigkeit zu geben. Allein dieses Verfahren ist nicht gut, und es entstehen zwei Unannehmlichkeiten daraus, nämlich, die Leinwand wird brüchig, und die Grundirfarbe dunkelt nach. Noch Andere machen eine Mischung von Öhl und Wasser, und schlagen beides zusammen, bis eine Art von Pomade daraus entsteht. Hiermit vermischen sie ihre Farbe, wodurch der Teig, ohne Zusatz von vielem Öhl, flüssig genug wird. Ich habe dieses Verfahren nicht versucht, allein ich bin nicht abgeneigt es für gut zu halten, insofern als das Wasser bald verdunstet und wenig Öhl zurückläßt, das auch viel geschwinder trocknet, als wenn man statt des Wassers viel Öhl hinzumischt. Doch gebe ich zu bedenken, daß, wenn der Teig mit wenig Öhl auf der Leinwand wirklich haftet, zu befürchten ist, daß die Grundirung sich stückweis abblättern und bei der geringsten Falte und Biegung der Leinwand bröcklich werden kann, was ein großer Nachtheil seyn würde.

Man grundirt eine Art Leinwand, die sehr geschmeidig ist, und sich behandeln läßt wie man will, ohne daß sie brüchig wird. Diese Eigenschaft erhält sie dadurch, daß man Honig und Wachs unter die Grundfarbe mischt. Man setzt noch andere Ingredienzen hinzu, die aber alle auf die Farben des Gemähldes mehr oder weniger nachtheilig wirken müssen.

Die beste Methode bei der öhlfarbenen Grundirung der Gemählde bleibt, meines Erachtens, die, daß man gutes, klares und gereinigtes Nußöhl ohne irgend eine andere Mischung gebraucht. Man verfertige seinen Teig aus gutem, weißem und leicht brüchigem holländischen Bleiweiß; dazu setze man die Hälfte gelben Ocher und sehr wenig hellrothen Ocher von Nr. 7., dergestalt, daß die Tinte hell, goldfarbig und etwas orangefarbig ist, und reibe alles mit Nußöhl ab. Dieser Grund ist helleuchtend, hat nichts Hartes und Kaltes, wie die reine weiße Aschfarbe, und alles, was man auf diese Grundirung mahlt,

wird harmonisch und warm, und verhindert, daß die Farben weder ins Braune noch ins Schwarze übergehen.

Es ist mir wohl bekannt, daß viele alte Mahler auf Grundirungen gemahlt haben, die aus reinem rothen Ocher verfertigt sind, als eine Farbe, die unschädlicher ist als das Bleiweiß; allein was ist der Erfolg davon? nach einem halben oder ganzen Jahrhundert sind ihre Gemählde braun geworden; denn weil der Grund von reinem rothen Ocher zu dunkel ist, so ist er nach und nach durch die Tinten des Gemählides durchgewachsen: eine Wirkung, die nach Verlauf einiger Zeit sich ereignet, wie wir an den Gemählden des le Brun, Pouſſin und vieler andern Meister sehen, deren Glanz und Lebhaftigkeit verschwunden ist.

Um nochmals diesen Gegenstand zu wiederholen, so ist eine ganz weiße Leinwand trocken und ohne Dunkelheit, dergestalt, daß alles, was man darauf mahlt, so kalt ist, wie Aquarellmahlerei, ohne dieselben guten Eigenschaften zu haben. Die aschfarbige Leinwand hat eben diesen Fehler, und ist für den Künstler gar nicht anlockend, warme Tinten zu gebrauchen, weil diese mit der graubläulichen Grundirung zu sehr contrastiren. Die braunrothen Gründe dunkeln nach und schlagen durch, weil sie zu dunkel sind. Ich bleibe also bei der Orangefarbe stehen, die keinen dieser Fehler hat, insofern man nur wenig rothen Ocher darunter mischt.

Man kann mir mit Recht den Einwurf machen, daß sehr geschickte Künstler gerade solche Grundirungen gebraucht haben, die ich verwerfe, und daß sie dennoch vortreffliche Werke geliefert haben. Es ist wahr, eine Grundirfarbe kann weder Talent geben, noch nehmen; allein davon ist die Rede nicht, sondern blos, um zu wissen, ob diese oder jene Grundfarbe dem Künstler und der Dauer seines Werks nachtheilig oder günstig ist. Dies kann man mir nicht abstreiten, und man wird einsehen, daß es nicht gleichviel ist, ob ich auf einen schwarzen oder hellen Grund mahle, und ob ich unter den hellen Gründen den wählen kann, der der Wirkung und Dauer der Farben am zuträglichsten ist. Alles, was ich bisher über die Grundirungen

der Leinwand gesagt habe, gilt eben so gut von den hölzernen Tafeln, Pappe, Papier, mit einem Wort, von allen den Körpern, worauf gemahlt werden soll.

Zubereitung der Leinwand, die man mit Leimfarben und ohne Öhl grundiren will.

Die Grundirung der Leinwand, Pannele, Pappe, Papier ꝛc. mit einer Farbe, die blos mit Stärkeleim oder feinem Mehl zubereitet ist, hat große Vortheile. Sie hat zwar auch einen Fehler, allein dieser kommt nicht in Betrachtung, und ich rathe den Künstlern, Liebhabern und Anfängern, mit diesem Verfahren einen Versuch zu machen und sich nicht durch eine bloße Unbequemlichkeit zu geschwind abschrecken zu lassen, die darin besteht, daß man sich etwas mehr Mühe geben muß, die Farben bei der ersten Untermahlung aufzutragen, weil sie sich sehr geschwind einsaugen.

Die Vortheile bestehen darin: 1) weil man gar kein Bleiweiß noch Bleikalk gebraucht; 2) weil man nach Verlauf einiger Stunden auf diesen Grund mahlen kann, ohne daß man im geringsten befürchten darf, daß sich die Farben verändern werden, dergestalt, daß, wenn der Fall Eile erfordert, man in einem Tage die Leinwand aufspannen, grundiren und untermahlen kann, wenn man des Morgens frühzeitig anfängt, und die Tag lang, warm und trocken sind; 3) diese Leinwand ist dergestalt absorbirend, daß man 2 oder 3 Stunden nachher, nachdem man eine Partie gemahlt hat, auch diese vollenden oder wenigstens bis auf den Punkt retouchiren kann, daß nur noch einige kleine Retouchen oder Glasuren zu machen nöthig sind, um das Gemählde zu vollenden; 4) die Farbe, die man zu dieser Grundirung anwendet, ist so unschädlich, daß sie auf keine Art und Weise den Farben des Gemähldes nachtheilig werden kann, und da sie gar kein Öhl enthält, so verschluckt sie die Öhlfarbe der Palette, so, daß diese viel leichter verdunstet, sowohl auf Seiten der Mahlerei, als auf der Kehrseite der Leinwand. Dies wären die hauptsächlichsten Vortheile, die wir noch einzeln betrachten wollen. Nach alle dem, was wir bis jetzt gesagt haben, folgt natürlich, daß alle Gemählde, welche

auf diese Grundirung gemahlt sind, sich viel längere Zeit sehr gut erhalten müssen, als die andern, und zwar um deswillen, weil man weder Bleiweiß noch Öhl gebraucht hat. Ich kann nicht unterlassen, es recht sehr zu bedauern, daß so viele geschickte Künstler blos schlecht zubereitete Farben gebrauchen, die schlecht gereiniget und gerieben sind. Denn was geschieht anders, als daß man die Bequemlichkeit benutzt, und überall auf Kaufleute stoßt, die schon fertige Farben in Blasen verkaufen, und zwar um einen sehr mäßigen Preis. Es würde unmöglich seyn, daß die Farbenhändler von ihrem Geschäft leben könnten, wenn sie ihre Farben dergestalt reinigen wollten, daß sie dadurch vollkommen und unveränderlich würden. Man hat sie zu gar zu niedrigen Preisen herabgesetzt. Daß die Menge Schüler, die sich blos noch üben, diese Wohlfeilheit sich zu Nutze machen, ist zu billigen, denn ihre Arbeiten sind noch nicht von der Art, daß sie verdienen auf die Nachwelt zu kommen; allein wenn geschickte Meister nicht darauf Acht haben, dies ist betrübend. Wenn die holländischen und niederländischen Mahler in der Wahl ihrer Farben nicht sorgfältiger und schwieriger gewesen wären, so würden wir wahrscheinlich jetzt nicht das Vergnügen haben, uns an der ganzen Reinheit ihrer Arbeiten zu ergötzen: man sehe, wie die italienischen Mahlereien sich weniger gut erhalten haben, weil sie die Farben so brauchten, wie sie selbige in den Fabriken erhielten. Ich berufe mich auf die Chemisten, welche behaupten, es sey zu befürchten, daß alle Meisterstücke, welche die großen Künstler Frankreichs liefern, bald das nicht mehr seyn werden, was sie jetzt noch sind. Ich berufe mich auf die Künstler selbst, und befrage sie, ob sie nicht schon Merkmahle der Zerstörung in ihren Werken, die sie blos seit 15 oder 20 Jahren gemacht, entdeckt haben? Es ist Zeit, so viele vorhandene und noch entstehende Producte vom Verderben zu retten; und wenn ein sorgfältiger und zugleich gewissenhafter Mann es übernähme, blos vortreffliche Farben zuzubereiten, die vollkommen geläutert und von allen Salzen und fremdartigen Theilen, die sie umändern, gereinigt, und auf harten Steinen mit aller Sorgfalt und erforderlicher Reinlichkeit gerieben sind, so zweifle ich nicht, es werden Künstler und selbst viele Kunstfreunde es vorziehen, mehr dafür zu bezahlen, um nicht

aus Sparsamkeit ihre schönsten Werke dem Verderben Preis zu geben. Nicht den Kaufleuten darf man die Schuld beimessen, denn sie können nicht anders handeln, man muß sich sogar wundern, daß sie bei dem niedrigen Preise der Farben nicht noch schlechter sind. Es ist nicht genug, daß eine Farbe gut gerieben ist, sondern es ist noch wesentlicher, daß sie auch vorher gut geschlemmt und von allem Schädlichen gereinigt sey; allein diese Arbeit erfordert Zeit und Mühe, die bezahlt werden muß.

Ich komme auf die Grundirung mit Leimfarben zurück, von welcher ich aus den angegebenen Gründen behaupte, daß sie zu mehrerer Erhaltung der Farben sehr viel beiträgt, und seit 14 oder 15 Jahren durch die Erfahrung meiner Collegen bestätigt worden ist, die mit mir zugleich dies Verfahren angenommen haben.

Überdies geschieht diese Grundirung in viel kürzerer Zeit und weniger Kosten, als die Grundirung mit Ohl, wie man sich davon überzeugen kann, und die, welche in keiner Hauptstadt wohnen, haben den großen Vortheil, daß sie jeden Tag eine zubereitete Leinwand haben, die ganz zum Mahlen fertig ist, im Fall man nicht selbst schon einen Rahmen von der erwünschten Größe vorräthig hat.

Es giebt auch gewisse Fälle, wo man genöthigt ist, auf einmal fertig zu mahlen (à la prima) *); es sey nun, daß das Modell sich in der Stadt nicht lange aufhalten und so lange warten kann, bis die Untermahlung trocken ist, um sie wieder zur Hand zu nehmen, oder auch aus andern Gründen. Alsdann ist es unstreitig viel leichter ein Portrait à la prima auf diese Grundirung als auf eine öhlfarbene zu mahlen, weil, wie schon gesagt, die Farbe schnell auf die Oberfläche der Lein-

*) Man sagt: ein Gemählde à la prima vollenden, wenn man mit der ersten Anlage und Untermahlung das Gemählde fertig macht, ohne das Trocknen abzuwarten. Allein da man mit der ersten Untermahlung niemals eine Arbeit von kräftigem Ton hervorbringen kann, so bedient man sich dieser Methode blos um seine Ideen auf die Leinwand hinzuwerfen. Dies nennt man eine gemahlte Skizze, und nach diesem ersten componirten Entwurfe führt man das größere Gemählde mit mehrerm Fleiße sorgfältig aus.

Es geschieht auch bisweilen, daß man genöthigt ist, ein Portrait mit einem Male zu vollenden, weil man das Modell nicht lange haben kann, um die Arbeit in zwei Zwischenzeiten vorzunehmen und gehörig trocknen zu lassen.

wand haftet, und das Öhl dergestalt eindringt, daß sie nach zwei oder drei Stunden, ohne trocken zu seyn, dennoch Körper und Steifigkeit genug hat, um darauf arbeiten zu können, ohne zu befürchten, die untere Lage aufzulösen, mit welcher sie sich dennoch gut verbindet.

Wenn übrigens in gewöhnlichen Fällen die Untermahlung etwas schwieriger zu machen seyn sollte, so hört diese Unbequemlichkeit ganz auf, wenn man das Gemählde wieder zur Hand nimmt; denn alsdann vertritt die Untermahlung die Stelle der öhlfarbenen Grundirung, und man mahlt darüber eben so leicht als auf jede andere Untermahlung; mithin ist die Unbequemlichkeit nicht groß, und die Vortheile sind entschieden. Man nennt diese Leinwand absorbirend, weil sie in der That schnell und auf der Rückseite alles Öhl aus den Farben der Palette zieht, wodurch das Trocknen sehr beschleunigt und das Nachdunkeln der Tinten verhindert wird, insofern das überflüssige Öhl nicht von Seiten der Mahlerei zu verdunsten braucht, sondern seinen Durchgang auf der Kehrseite des Gemähldes findet.

Verfahren, mit Leim zu grundiren.

Man verfertigt einen guten Leim aus Stärke oder feinem Mehl; der letztere ist noch besser. Man giebt ihm die Consistenz des Papierkleisters, und wenn dieser gemacht ist, so setzt man noch eben so viel Pfeifenthon von gleichem Umfange hinzu, der so weiß und rein seyn muß, als man ihn haben kann. Man schlemmt und reiniget diese Erde von allen Unreinigkeiten und Sandkörnern; man reibt ihn mit dem Laufer etwas an, und noch naß vermischt man ihn mit dem Leim. Das Ganze muß die Consistenz eines etwas dicken Milchrahms haben.

Ich setze voraus, daß die rohe Leinwand schon mit Leim getränkt, mit Bimsstein geschliffen ꝛc. ist, wie oben S. 419. angegeben ist. Pappe, Holz oder Papier muß man nicht eher abbimsen, bis der Grund aufgetragen ist.

Man nehme einen großen Pinsel, der 3 Zoll lang und verhältnißmäßig dick ist, so wie die Lackirer gebrauchen; man menge die Grundirung in dem Topfe wohl unter einander, und

trage diese Art von Gelb-Orange sehr geschwind auf *), und zwar gleichförmig nach dem Strich, ohne eine und eben dieselbe Stelle zwei Mal zu berühren, damit keine Ungleichheiten entstehen, und der Auftrag nicht zu dick wird. Denn die Leinwand verschluckt die Feuchtigkeit sehr schnell, und die Farbe trocknet augenblicklich.

Jedes Mal, wenn man den Pinsel in den Topf tunkt, muß man das Material umrühren, damit die Farbe immer die nämliche Consistenz behält.

Diesen ersten Auftrag lasse man an der Luft trocknen, und wenn er trocken ist, wiederhole man einen zweiten; ist dieser trocken geworden, einen dritten, und sogar einen vierten, wenn es nöthig zu seyn scheint, damit alle Löcher und Fäden der Leinwand überall gleich verstopft und zugedeckt werden. Wenn der Überzug gehörig aufgetragen, welches, wie schon gesagt, sehr geschwind geschehen muß, so wird die Oberfläche der Leinwand sehr schön und eben und die Farbe auf allen Stellen gleich stark angelegt seyn. Wenn man sie gegen das Licht hält, so muß sie noch halb durchsichtig erscheinen, denn das zu dicke Auftragen ist schädlich, und macht die Farbe brüchig. Man sey unbesorgt, wenn man durch die Grundirung noch Spuren von den Fäden der Leinwand gewahr wird, wenn sie nicht zu sehr bemerkbar sind; dieses bildet ein kleines Korn, das bei einem Kopfe von natürlicher Größe oder bei einer Landschaft nicht unangenehm in die Augen fällt. Ist aber die Leinwand für ein Portrait unter Lebensgröße bestimmt, oder sind die ganzen Figuren unter natürlicher Größe, so impastire man die Oberfläche stärker, um sie ebner zu machen, so daß die Spuren des Gewebes nur in der Nähe kenntlich sind. Die Thonerde ist nicht dem Abspringen unterworfen, wenn sie gehörig mit Leim verbunden und nicht zu dick aufgetragen wird, und aus diesem Grunde braucht man sie auch wahrscheinlich, um damit die

*) Man vergesse nicht, daß unter die Thon-Erde, die statt des Weißen dient, halb hellgelber Ocher Nr. 4. und sehr wenig (höchstens ¼ hellrother Ocher von Nr. 7.) gemischt seyn muß. Diese Mischung geschieht nicht nach dem Gewicht der Substanzen, sondern nach ihrem gleichen Umfange. Sollte das Gemenge etwas zu dick erscheinen, um es schnell und leicht auszustreichen, so setzt man ein wenig Wasser hinzu, bis es die Consistenz einer guten Sahne erhält.

Gewehrgehänge weiß zu färben. Ich glaube in der That bemerkt zu haben, daß unter allen Mergelarten die Thonerde die geschmeidigste und unschädlichste Erde ist, insofern sie mit andern Farben in Berührung kommt. Der Mehlkleister enthält einen sehr starken Leim; er widersteht sogar mehrere Tage dem heißen Wasser, wenn er gut gemacht ist, was andere Leime nicht thun, besonders der holländische Leim. Überdies hat er den großen Vortheil, daß er die mit ihm vermischten Substanzen nicht dunkler macht, und daß er sehr absorbirend ist, dergestalt, daß ihn das Öhl bis auf die Rückseite der Leinwand durchdringen kann, wo es verdunstet und den Farben nur einen Theil des nöthigen Öhls zurückläßt, um sie auf dem Gemählde haltbar zu machen.

Man hüte sich, statt der kleinen Portion rothen Ochers, dieselbe Quantität Zinnober oder irgend ein anderes Roth zu gebrauchen; dies würde dem Gemählde sehr schädlich seyn, indem der Zinnober dem Nachschwärzen ausgesetzt ist, weil er aus Schwefel und Queckſilber besteht. Man halte sich also an diejenigen Farben, die ich als die unschädlichsten angeführt habe; übrigens kommt es nicht sowohl darauf an, eine schöne Orangefarbe anzubringen, als vielmehr einen dauerhaften Grund anzulegen. Man hüte sich auch vor Mennige und irgend einem schönen Gelb. Die Mennige ist an und für sich weiter nichts als ein stark calcinirtes Bleiweiß, und die schönsten gelben Farben, wie das Chromgelb oder Auripigment, sind mineralische Oxyde, die sehr zu fürchten sind.

Wenn die ganze Anlage trocken ist, welches nach Verlauf einiger Stunden geschieht, so schleift man sie überall ganz leicht mit Bimsstein, indem man den Ballen der linken Hand unter die Stelle legt, auf welcher man bimset, wie ich schon erklärt habe, und sollte der Pinsel durch den dicken Auftrag der Farbe einige Ungleichheiten zurückgelassen haben, so schleift man auf diesen Stellen etwas länger als auf den andern, um das Ganze eben zu machen.

Wenn man Pappe leimt, so muß man diese auf einem Brett ringsum annageln, damit sie nach der Grundirung ausgespannt bleibe. Es ist sogar rathsam, sie nicht eher anzunageln, als bis man eine von den Lagen überstrichen hat und während

diese noch feucht sind; dadurch wird sie noch mehr ausgedehnt, gerader und ebener.

Auf Papier und Pappe braucht man nur eine Lage, höchstens zwei, wenn sie mit dem ersten Anstriche nicht gleich genug geworden seyn sollten; denn hierbei kommt es nicht darauf an, die Textur auszufüllen, wie bei der Leinwand, mithin braucht es weniger Farbe, und wenn man davon zuviel auftrüge, so würde sie abspringen, weil der Grund auf einen glatten Körper gelegt wird.

Bei dem Aufspannen des Papiers verfährt man auf verschiedene Weise. Man braucht ein sehr glattes Brett, das oben und unten zwei Leisten von hartem Holze hat, damit sich das Holz nicht krumm ziehe, wie gewöhnlich geschieht. Die hölzerne Tafel muß aus 3 oder 4 Stücken bestehen, an den Seiten zusammengeleimt seyn, so, daß die Jahre des Holzes von oben nach unten gehen. Die beiden Leisten oder Bänder nehmen eine entgegengesetzte Richtung in Ansehung der Jahre, und gehen in die Queere der Tafel, was alle Tischler wohl verstehen. Es kommt blos darauf an, daß das Holz sich nicht wirft.

Um auf eine solche Tafel das Papier zu leimen und aufzuspannen, legt man einen halben Zoll breit rings um das Papier auf allen Seiten um, damit dieser Umschlag nicht naß werde, sondern blos mit Leim bestrichen werden kann. Hierauf wendet man das Blatt ganz um, so, daß der Umschlag unterwärts zu liegen kommt und die Tafel unmittelbar berührt, auf welcher man diese Arbeit vornimmt.

Man nimmt einen nassen Schwamm und befeuchtet damit die ganze Oberfläche des Papiers, ohne zu reiben, sondern das Papier mit dem Schwamme leise zu betupfen, sonst würde man das Papier verderben, und die äußerste Haut abreiben. Dieses angefeuchtete Papier läßt man einige Minuten sich ausdehnen und erweichen, und wenn man für nöthig hält, es noch mehr anzufeuchten, so geschieht dies mit tupfen, bis es endlich so geschmeidig wird, wie Leinwand. In diesem Zustande läßt man es einige Augenblicke, bis man keine glänzenden Wasserstellen mehr sieht. Hierauf wendet man vorsichtig das Blatt Papier um, und legt es auf das Brett, worauf man es blos auf den Rändern anleimt. Allein bevor man die umgeschlagenen Ränder

des Papiers anleimt, so zieht man das Papier überall sanft und leicht mit beiden Händen gegen einander über, um es rings herum gerade zu ziehen; und sollte man fürchten, das nasse Papier möchte zerreißen, so zieht man mit den Fingern an dem trocken gebliebenen Umschlage. Wenn dieses auf eine sehr gleiche Art geschehen und das Papier auf allen Seiten gleichförmig ausgezogen ist, und nicht auf einer Seite mehr als auf der andern, so schlägt man den Umschlag zurück, und leimt ihn sehr gleich, ohne den Leim über die Breite des Umschlags aufzutragen *). Hierauf wendet man das Blatt Papier wieder um, legt es genau viereckig auf die Tafel, und leimt es geschwind, ohne das Papier weiter auszuziehen, es sey denn, um es überall gleichförmig und ins Gevierte aufzulegen.

Man kann auch den Mundleim gebrauchen, dessen sich die Architekten zum Ausspannen der Risse bedienen. Man sehe, was ich über den Gebrauch dieses Leims in der 23sten Lection, Seite 356. in der Note, gesagt habe.

Wenn man eine auf dem Brett ausgespannte Zeichnung vollendet hat, so bemüht man sich nicht, den Leim abzumachen, sondern man schneidet sie winkelrecht ringsum mit dem Federmesser nach einem Lineal ab. Eben so verfährt man mit der Pappe oder Papier; ist die Grundirung trocken geworden, so macht man die Pappe von den Nägeln los, und beschneidet das Papier, das immer sehr gerade bleibt, wenn man es nicht naß macht und blos Öhlfarben darauf setzt.

Um Pappe anzunageln, ohne zwischen jedem Nagel große Zwischenräume zu lassen, nimmt man Nägel mit Doppelköpfen, und schlägt sie 18 Linien weit aus einander.

---

*) Hier ist die Rede von dem Stärke- oder Mehlkleister.

Ein und dreißigste Lection.

Von dem Eiweiß-Firniß und dessen Anwendung auf neue Gemählde, so lange sie noch nicht trocken genug sind, um den eigentlichen Firniß darauf zu tragen.

Wenn man ein öhlfarbenes Gemählde fertig hat, so muß man es trocken werden lassen, bis keine Farbe mehr an den Fingern klebt. Auch hat man noch eine andere Manier, wodurch man erkennt, ob es genug ausgetrocknet ist, um das Eiweiß darauf zu setzen: nämlich, man haucht darüber. Sind die Farben noch zu frisch, so verschwindet der Hauch des Athems sogleich, oder er ist auf der Oberfläche der Farbe gar nicht sichtbar. Wenn hingegen der Hauch sehr sichtbar ist, und die Farben trübe und unkenntlich macht, indem er einige Augenblicke stehen bleibt, ohne zu verfliegen, so ist es ein Kennzeichen, daß sie trocken genug sind, um das Eiweiß ohne Gefahr aufzutragen.

Es läßt sich keine Zeit bestimmen, zu welcher die Farben hinlänglich trocken seyn müssen. Dieses hängt von mehrern Umständen ab, nämlich von der Eigenschaft des Öhls, und von den Farben, die man gebraucht hat, von der Dreistigkeit oder Furchtsamkeit, mit welcher die Farbe behandelt worden ist, hauptsächlich aber von der Temperatur und wirklichem Zustande der Atmosphäre, ob sie warm oder trocken, feucht oder kalt ist. Im Sommer trocknet ein Gemählde in 8 oder 10 Tagen besser, als im Winter in 6 oder 8 Wochen. Man kann annehmen, daß man im Sommer 10 oder 12 Tage braucht, und zwei Monate im Winter, und bisweilen länger, ehe ein Gemählde so weit trocken ist, daß man es wagen darf, Eiweiß darauf zu bringen.

Die braunen Farben, die schwarzen, sowie alle Lacke, erfordern lange Zeit zum Trocknen, besonders wenn sie rein und

als Glasur gebraucht worden sind, ohne Beimischung irgend einer andern trocknenden Farbe *), es sey denn, daß man sie ganz mit Firniß oder Trockenöhl verbraucht, wodurch sie aber sehr nachdunkeln. In diesem Falle ist es aber nicht die Farbe, welche trocken ist, oder es zu seyn scheint, sondern die Haut, die sich auf dem Firniß bildet und die Veränderung hervorbringt. Je schneller sich übrigens diese Haut bildet, desto mehr verhindert sie das unter der Haut befindliche Öhl, daß es nicht ausdünsten kann.

Man muß also bei dem Auftragen des Eiweißes nicht zu hitzig seyn, sonst können sich öfters verdrießliche Zufälle für den Künstler ereignen. Die Farbe berstet und reißt überall aus einander, denn, indem sie durch das Eiweiß stark zusammengezogen ist, wird die Leinwand lockerer, die sich nicht so sehr zusammenzieht.

Indem man also mit den Fingern die schwer trocknenden Farben berührt oder daran haucht, läßt sich erkennen, wie weit ein Gemählde trocken geworden ist.

Nebenbei muß ich erwähnen, daß man diesen unächten Firniß oder das Eiweiß blos braucht, um das Gemählde besser zu betrachten, zu beurtheilen, und von Andern beurtheilen zu lassen, noch ehe es hinlänglich trocken ist, um einen wirklichen Firniß darüber zu ziehen; denn sonst würde es besser seyn, es ohne Eiweiß ganz von selbst an der freien Luft trocknen zu lassen.

Ein Gemählde ist stellenweis dergestalt eingeschlagen und an andern Orten voller Wiederscheine, daß es unmöglich ist sich eine richtige Vorstellung davon zu machen, wenn man nicht alle Flecke und Ungleichheiten durch einen Firniß wegnimmt, der sich leicht abnehmen und erneuern läßt, ohne dem fernern Austrocknen des Gemähldes zu schaden.

Man behauptet, das Eiweiß beschleunige das Trocknen des Gemähldes mehr, als daß es dasselbe verhindere. Ich kann dieses nicht mit Gewißheit sagen; allein ich kann versichern, daß,

*) Man sehe die erstern Seiten dieses Werks, wo die langsam trocknenden Farben angezeigt sind, und zu welchen man mehr oder weniger Trockenöhl hinzusetzen muß.

wenn man sich mit der Anwendung desselben nicht zu sehr übereilt, und das Gemählde vorher gut abgewaschen ist, wie nachher beschrieben werden soll, ich niemals gefunden habe, daß es der Mahlerei geschadet hätte.

Wie ein Gemählde abgewaschen werden muß, ehe man das Eiweiß darauf trägt.

Man nimmt einen feinen, sehr weichen Schwamm und viel helles Quellwasser, das keinen Bodensatz zurückläßt. Mit diesem wäscht man das Gemählde sehr reichlich, indem man ganz leicht darauf wischt. Am besten ist es, das Gemählde unter einen Hahn zu stellen, damit beständig frisches Wasser darüber läuft.

Wenn auf diese Art das Gemählde einige Minuten gewaschen ist, so drückt man das Wasser aus dem Schwamme, und trocknet mit diesem Schwamme, welcher das übrig gebliebene Wasser einsaugt, das Gemählde sanft ab. Man darf mit keinem weichen Lappen die zurückgebliebene Feuchtigkeit auf dem Gemählde abtrocknen, allein da von derselben nicht das Geringste zurückbleiben darf, so stellt man das Gemählde an die Sonne, oder, wenn sich dieses nicht thun läßt, vor ein helles Flammenfeuer, indem man es 4 bis 5 Fuß weit davon entfernt hält, während man das Gemählde bewegt und beständig hoch und niedrig wendet, damit es gleichförmig trocknet, und eine Stelle nicht heißer wird, als die andere. Das Gemählde darf nicht merklich heiß werden, sonst verderben die Farben; es ist genug, wenn keine Feuchtigkeit und Wärme darauf zu spüren ist, um das Eiweiß aufzutragen.

Verfahren, das Eiweiß zuzubereiten und zu gebrauchen.

Man trennt das Eiweiß sorgfältig von dem gelben Dotter eines frischen Eies, und schlägt dasselbe, nachdem man einen Kaffe-Löffel voll Spiritus vini, und ein wenig, aber sehr wenig, weißen Zuckerkand hinzugesetzt hat, den man zuvor in sehr wenigem Wasser *) hat zergehen lassen. Man schlägt alles zu-

*) Um es gut zu machen, muß der Zuckerkand vorher gestoßen seyn, und auf dieses feine Pulver gießt man etwas sehr heißes Wasser. Dies muß 24 Stunden vorher geschehen, damit fast alles Wasser wieder verdunsten kann, und nur soviel übrig bleibt, daß der Zucker flüssig und als ein dicker Syrup erscheint.

sammen, entweder mit einer Federpose, oder mit einem silbernen Löffel, bis fast alles zu Schaum geworden ist.

Ehe man das Eiweiß schlägt, nimmt man einen nassen Schwamm, preßt ihn aus, trocknet ihn in Leinwand, so, daß er die erforderliche Nässe und die gehörige Weichheit hat.

Den so zubereiteten Schwamm tunkt man in den Schaum, und fährt damit geschwind und nach einer Richtung über die ganze Oberfläche des Gemähldes, ohne öfter als zwei Mal eine und eben dieselbe Stelle zu übergehen. Hierauf läßt man ihn trocknen, welches nach Verlauf von 5 bis 10 Minuten geschieht.

Ich muß erwähnen, daß der Schaum einige kleine Blasen auf der Leinwand zurückläßt; allein deshalb braucht man nicht besorgt zu seyn, sie verschwinden unter den Händen, wenn das Eiweiß ganz trocken ist.

Übrigens giebt es ein Mittel, die Blasen des Schaums zu vermeiden, wenn man die Leinwand mit dem Schwamme nur leicht übergeht, und eine und dieselbe Stelle nur zwei Mal berührt; denn man darf keinesweges den Firniß stark auftragen, vielmehr so wenig als möglich. Denn dadurch befördert man ihn zum Schaum, und es darf deshalb nur sehr wenig auf dem Gemählde zurückbleiben, damit das Öhl durch die Pori des Eiweißes verdünsten kann, das bei zu dickem Auftrage und Consistenz nicht geschehen könnte.

Ich widerspreche hier mehrern Personen, welche behaupten, man müsse sich eines solchen Eiweißes bedienen, das nicht in Schaum verwandelt ist, und sich auf dem Boden des Gefäßes befindet, weil dieses einen stärkern und glänzendern Firniß giebt. Allein eben deßwegen widerrathe ich diesen Gebrauch, weil nicht die Rede davon ist, einen consistenten Firniß, als den ich angegeben habe, anzuwenden; im Gegentheil ist es nöthig, daß er dünn und porös sey, damit das überflüssige Öhl sich enthüllen und ohne Hinderniß die Farben zurücklassen kann, denn sonst wäre es besser, statt dessen sogleich den ächten Firniß statt des Eiweißes anzuwenden.

Ich weiß sehr wohl, daß besonders zu Paris die meisten Künstler sich beeilen, ihre Arbeiten sehen zu lassen, oder verpflichtet sind, ihre Arbeiten mit allem Glanze auszustellen, und

es daher nicht so genau nehmen, vielmehr sogleich darauf firnissen, ohne abzuwarten, bis die Farben trocken genug sind; allein dadurch schaden sie ihren Werken sehr, sie verhüllen das Untere, das von dem Augenblick an nicht mehr trocknen kann, und ihre Arbeiten werden gelb, schwarz, und verlieren sehr viel von ihrem Werthe.

Wenn man im Sommer das Eiweiß aufträgt, darf man keinen Zucker hinzuthun, weil die Fliegen sich stark darauf setzen und in wenig Tagen alles Eiweiß zerstören. Auch rathe ich nicht, aufgelöstes Gummi zu gebrauchen, ob es gleich viel mehr Durchsichtigkeit und Glanz ertheilt, als das Eiweiß, weil es zu sehr deckt und die Pori zu sehr verstopft.

Allein ich kann dieses empfehlen, daß man in dem ersten Monate alle 14 Tage das Eiweiß wechselt, und hernach wenigstens alle 2 Monate, weil das verdunstende Öhl zum Theil auf dem Eiweiß sitzen bleibt und eine Art von Schmutz hervorbringt, der am Ende hart wird, wenn man das Eiweiß nicht abnimmt. Übrigens habe ich bemerkt, daß das Abwaschen des Gemähldes das Austrocknen befördert.

Verfahren, das Gemählde vom Eiweiß zu reinigen.

Man wäscht es blos mit sehr reinem Wasser und einem feinen Schwamme ab, und zwar mit vielem Wasser, bis man keine Spur von Schaum mehr bemerkt, und das Wasser von dem Gemählde hell und klar abläuft, alsdann drückt man den Schwamm aus, und wenn er beinahe trocken ist, so saugt man damit das übrig gebliebene Wasser ein *). Man läßt hierauf das Gemählde trocken werden, wie ich oben gezeigt habe, und streicht frisches Eiweiß darüber. Man thut wohl, wenn man den Terpenthin-Firniß erst nach einem Jahre, nachdem es fertig geworden, darüber zieht.

Es wäre zu wünschen, daß man das Firnissen der Gemählde gar nicht nöthig hätte, denn der Glanz und Schein, welcher dadurch dem Gemählde mitgetheilt wird, ist keinesweges für dasselbe ein Vortheil, sondern vielmehr sehr nachtheilig;

*) Bei allen ähnlichen Dingen muß man keine Leinwand zum Abtrocknen gebrauchen, weil sie immer kleine Fasern und Fäden zurückläßt.

denn der Zuschauer wird genöthigt, sich auf einen gewissen Punkt zu stellen, aus welchem er, ohne von dem Firniß geblendet zu werden, sehen kann. Überdies werden die Firnisse gelb, und dunkeln mehr oder weniger nach, und noch mehr, sie reißen über kurz oder lang die Farben aus einander, wodurch schon die schönsten Kunstwerke verdorben worden sind.

Die Chemie würde sich um die Künste, besonders um die Mahlerei, sehr verdient machen, wenn sie ein Mittel entdeckte, welches die Farben in aller Reinheit darstellte, und, ohne Gebrauch eines glänzenden Firnisses, ihnen den wahren Ton und Lebhaftigkeit wieder ertheilte. Allein dies ist gar nicht möglich, denn alle matte und nicht polirte Körper, besonders aus dem Mineralreiche, haben nicht die Lebhaftigkeit und Mannichfaltigkeit der Tinten, welche die Politur oder der Firniß in ihnen hervorbringt. Der schönste Marmor, der schönste Agat, haben ohne Politur und Firniß das Ansehen nicht. Allein man schleife sie blos, mache sie naß, und augenblicklich wird aller Reichthum dieser Steine hervortreten, weil das Wasser, so lange es noch feucht ist, der schönste Firniß ist.

Mithin firnißt man die Gemählde blos, um ihnen das Matte und Eingeschlagene zu nehmen, das wie ein Nebel erscheint, und dem Auge allen Reiz, alle Lebhaftigkeit und alle Harmonie des Gemähldes entzieht. Wenn man die Farben wieder eben so herstellen könnte, so wie der Mahler sie noch frisch und flüssig gebrauchte, und dieses ohne Gebrauch eines glänzenden Firnisses gelänge, so würde die Öhlmahlerei unendlich gewonnen haben, und die Gemählde sich viel länger erhalten, denn der Firniß trägt sehr zu ihrem Verderben bei.

Alle Mahlereien mit Deckfarben, in Pastell, mit Leimwasser, in Aquarell, mit einem Wort, alle Gemählde, die nicht in Öhl oder Email gemahlt sind, haben keine Kraft, Glanz und Lebhaftigkeit. Dies ist zu bedauern, denn sie haben einen mehligen Ton, der bei der Öhlmahlerei nicht Statt findet; allein das Kräftige fehlt allen diesen Mahlereien, selbst das Schwarze fällt in das Graue, und es ist nicht in unserer Gewalt, die abstufenden Töne in der Natur zu erreichen, besonders in den braunen Farben.

Zwei und dreißigste Lection.

Terpenthin = oder Gemählde = Firniß.

Niemals muß man ein Gemählde mit Weingeist = Firniß oder dem ähnlichen überziehen, ausgenommen mit einem solchen, den ich jetzt angeben will, und aus Mastixkörnern besteht, die in wohl rectificirter Terpenthin = Essenz aufgelöst sind, und den man deshalb Gemählde = Firniß nennt.

Man findet diesen Firniß in allen Städten zu kaufen, wo es einige Künstler giebt, allein er ist oft schlecht zubereitet, und wird, nachdem er auf das Gemählde getragen worden, in kurzer Zeit gelb. Ein guter Gemählde = Firniß muß fast so weiß und so flüssig seyn, als das schönste Wasser. Ich will jetzt die Verfahrungsart angeben, zuvor aber muß ich erklären, warum man den Weingeistfirniß nicht gebrauchen darf, der übrigens, so wie einige andere, sehr schön und weiß, aber dennoch zu verwerfen ist.

Man muß einen Firniß von dem Gemählde abnehmen können, wenn er schmutzig und gelb oder durch Zufall beschädigt worden ist; der Weingeistfirniß läßt sich aber nicht wegbringen, als nur durch ein gefährliches Verfahren, das immer das Gemählde mehr oder weniger verändert, wie die ätzenden Wasser, die, indem sie den Firniß auflösen, zugleich alle Feinheiten und fast alle Glasur zerstören.

Alle übrigen weißen Firnisse haben denselben Nachtheil, und andere haben eine so gelbe Farbe, daß man an ihren Gebrauch gar nicht denken darf.

Ich will also zeigen, wie man selbst einen sehr guten Firniß machen kann, hernach, wie man ihn gebrauchen soll, und welche Vorsicht man vor = und nachher dabei zu beobachten hat.

Man kauft bei den Droguisten die schönste Terpenthin = Essenz, die man finden kann, die so weiß wie Wasser und so flüssig

und mager ist, daß, wenn man die Bouteille schüttelt, sie an den Seiten des Glases stark rauscht *). Ein anderes Material, welches dem Firniß Körper und Consistenz giebt, sind die Mastixkörner. Man unterscheidet männlichen und weiblichen Mastix. Der männliche ist der beste. Man muß ihn selbst wählen und aussuchen, und blos die weißesten und klaresten Körner nehmen, so wie man das Gummi Arabicum aussucht.

Man kann die Auflösung auf dem Feuer machen, wie ich gleich zeigen werde. Es muß aber ein sehr gelindes und mäßiges Feuer seyn, und die größte Vorsicht gebraucht werden, damit sich die Terpenthin-Essenz nicht entzündet, sonst setzt sich die damit beschäftigte Person mit dem Kolben der größten Gefahr aus **).

Dennoch will ich das Verfahren, den Firniß auf dem Feuer zu machen, angeben, nachher im Marienbade, welches vorzüglich ist, und zuletzt, wie er an der Sonne im Sommer bereitet wird, welches die beste aber langwierigste Art ist.

In allen Fällen, und bei allen Methoden, die man anwendet, rathe ich, es bei hellem Tage vorzunehmen; denn der klare Himmel, und besonders der Sonnenschein, trägt dazu mehr bei, als man denken sollte, um allen Auflösungen, die Durchsichtigkeit haben sollen, Klarheit zu geben; dies ist eine bekannte Sache.

Verfahren, den Firniß auf dem Feuer zu bereiten.

Man nehme einen Kolben oder eine große Bouteille von weißem sehr dünnem Glase, so wie die Apotheker gebrauchen. Diese Bouteille muß die Gestalt einer Birne haben; der Hals ziemlich lang, und der Boden so dünn wie möglich; der Bauch muß ungefähr 5 Zoll im Durchmesser enthalten.

---

*) Die Terpenthin-Essenz von Venedig und Chio ist die beste: allein es ist sehr schwer, sie zu unterscheiden, und man kann damit leicht betrogen werden.

**) Ein Kolben ist gewöhnlich von Glas, von verschiednen Formen und Größen. Ich brauche blos ein Apothekerglas, das sehr dünn ist.

In dieses Glas schütte man 4 Unzen männlichen Mastix in Körnern, der recht weiß, rein und gut gewählt ist. Hierüber gießet man, nicht dem Gewichte, sondern dem Umfange nach, eben so viel Essenz, als Mastix im Glase ist. Die Essenz muß höchst rectificirt seyn, entweder aus Venedig oder von Chio, wenn man diese haben kann.

Man verfertigt eine Art von papiernem Griff um das Glas, um es leichter zu halten, ohne sich zu verbrennen. Zu dem Ende nimmt man ein großes Blatt graues Papier, stark und gut geleimt, damit es steif und hart ist; dies legt man der Länge nach doppelt auf einander und um den Hals der Bouteille, wie ein Band, nachher wickelt man es darum, bis das Glas eingeschlossen ist; die Enden, welche 6 oder 8 Zoll lang übrig geblieben sind, knüpft man darum, und bedient sich deren statt eines Henkels. Man muß nur Acht haben, das Papier fest um den Hals der Bouteille zu wickeln, damit es bei dem Aufheben nicht locker wird, und durch den Ring des Papiers, der es umgiebt, nicht gehen kann; denn fällt er ins Feuer, so zerbricht das Glas, und die Essenz entzündet sich, was sorgfältig vermieden werden muß.

Man halte sein Glas 6 bis 8 Zoll über ein sehr gelindes Feuer, damit sich dasselbe nach und nach an die Hitze gewöhnt, und nach und nach immer niedriger, indem man bisweilen die Finger darüber hält, um den Grad der Wärme zu beurtheilen; so verfahre man 3 bis 4 Minuten, indem man es dem Feuer immer etwas näher hält. Während der Operation halte man das Glas beständig geöffnet, und selbst nachher, bis alles erkaltet ist.

Es ist rathsam, daß man beständig unter den Boden des Glases die Finger hält, um den Grad der Hitze zu fühlen, bei welcher man sich nicht die Finger verbrennen darf, selbst alsdann nicht, wenn es nur 1 oder 2 Zoll vom Feuer entfernt ist. Man läßt es sich noch etwas mehr erhitzen, und wenn man merkt, daß das Glas so heiß ist, daß es trübe wird, so setzt man es behutsam auf die gelindeste Stelle am Feuer, die nur wie warm Asche seyn darf. Man läßt es einen Augenblick auf dieser Stelle und rückt es nach und nach stufenweis an ein etwas lebhafteres Feuer, allein man sehe sich vor, daß rings herum und von dem

Feuer keine Flammen und Funken sprühen, um Unglück zu vermeiden. Man schüttelt die Bouteille öfter, indem man sie an dem Henkel des Papiers hält, und rückt sie endlich immer stufenweis an die lebhafteste Stelle des Feuers. Man richte sein Auge beständig auf das Glas, und rüttele es öfter, besonders wenn man sieht, daß der Mastix anfängt sich aufzulösen. Man darf das Ingredienz nicht hoch und niedrig schütteln, sondern blos horizontal und ganz schwach, und nur oberhalb, weil ein einziger Tropfen, der ins Feuer fällt, sogleich das Ganze entzünden kann.

Bemerkt man, daß sich im Glase ein kleiner Dampf bildet, so nehme man es behutsam ab, und stelle es auf einen nicht so heißen Ort, denn dies ist ein Beweis, das sich der Spiritus zu sehr erhitzt. Sieht man, daß aller Mastix geschmolzen ist, einige grobe Theile ausgenommen, so ist der Firniß fertig; man nimmt ihn vom Feuer, und stellt ihn auf warme oder lauliche Asche, um den schnellen Übergang von der Wärme zur Kälte zu verhindern. Nachdem es ein wenig erkaltet und während es noch lau ist, gieße man es in ein anderes dickeres Glas, und seihe es zugleich durch ein seidenes Läppchen, wie ich gleich erwähnen werde. Man beobachte, daß die zweite Flasche nicht zu kalt ist, sondern lasse sie warm werden, so wie auch den gläsernen Trichter, den man zum Durchfiltriren braucht.

In der einen Hand hält man ein Stückchen seidenes Zeug über den Trichter, und mit der andern gießt man behutsam den Firniß durch.

Man läßt den Firniß im Glase nicht zugestopft kalt werden, und wenn er ganz erkaltet ist, stopft man die Flasche zu, damit weder Unreinigkeit noch Staub hineinfällt, und der Firniß durch das Verdunsten nicht dick werde. Man läßt ihn 2 oder 3 Tage ruhig stehen, damit sich auf dem Boden der Flasche noch alles setzen kann, alsdann kann man sicher davon Gebrauch machen. Allein nimmt man das Firnißglas in die Hand, so vermeide man das starke Schütteln, um den kleinen Bodensatz des Glases nicht aufzurühren.

Ist der Firniß nicht an zu starkem Feuer bereitet, und sind die Ingredienzen gut ausgesucht, so muß er nur eine etwas

gelbliche Farbe haben; er muß flüssig seyn, und nicht das Ansehn von Syrup haben.

Wenn man Firniß machen will, so besorge man zuvor alles, was zu dieser Operation nöthig ist; also erwärme man das Glas, man mache das Feuer an, damit keine Kohle Funken sprühe; man halte das Papier zur Handhabe bereit, den Trichter, das seidene Läppchen ꝛc., denn man darf das Ingredienz, so lange es am Feuer steht, nicht aus den Augen lassen. Besonders muß man darauf Acht haben, daß an dem Glase und an dem Trichter nicht die geringste Feuchtigkeit ist. Ich habe mich bis auf die geringsten Kleinigkeiten eingelassen, damit diejenigen, welche sich meines Recepts bedienen wollen, allen zufälligen Schaden vermeiden können, denn man kann in dieser Hinsicht nicht vorsichtig genug seyn.

Eben dieser Firniß wird auch im Marienbade verfertigt. Die Ingredienzen bleiben dieselben, auch das Glas, die Dosis, dieselbe Behutsamkeit ꝛc. Der Unterschied besteht blos darin, daß man das Glas in kochendes Wasser stellt, anstatt auf das Feuer; allein man muß das Glas zuvor erwärmen, indem man es unterwärts über die Dämpfe des siedenden Wassers hält, ehe man es eintaucht; und wenn es einmal mit dem Material eingetaucht ist, so muß man das Feuer unter dem Topfe mit Wasser unterhalten, damit es beständig im Sieden bleibt.

Das Glas mit den angegebenen Materialien muß 1 oder 2 Zoll höher eingetaucht seyn, als die darin enthaltenen Ingredienzen. Der Mastix wird, wenn er unmittelbar über dem Feuer ist, sich viel langsamer auflösen, als bei dem vorhergehenden Verfahren; allein er löst sich viel besser auf, wenn man das Wasser im Topfe beständig siedend erhält; der Firniß wird viel reiner und weißer. Auch ist damit der Vortheil verbunden, daß bei dem Zerspringen des Glases nicht so viel Gefahr ist; indessen muß man beständig auf seiner Hut seyn, weil das Feuer unter dem Topfe durch einen Funken die Essenz leicht entzünden könnte. Man wende also kein Auge davon, damit nicht ein einziger Tropfen vorbeifalle, denn die Entzündung erfolgt augenblicklich, und ist für den, der dabei ist, sehr gefährlich.

Ist der Firniß aufgelöst, so gieße man ihn aus, nachdem man die Flasche außerhalb von aller Feuchtigkeit abgetrocknet, und beobachte übrigens alle diejenige Vorsicht, die im vorhergehenden Artikel angegeben worden.

Man kann auch den Firniß im Sandbade auflösen. Zu dem Ende wählt man feinen trocknen Sand, den man in irgend ein Gefäß thut, das die Flasche der Tiefe nach umfassen kann, nämlich so, daß das Sandbad zwei oder wenigstens einen Zoll höher sey, als die darin befindlichen Ingredienzen. Das Gefäß muß das Feuer aushalten, ohne zu zerspringen, und der Sand muß beständig so heiß seyn, daß man die Finger darin nicht halten kann. Hierein verscharrt man das Glas, jedoch so, daß es den Boden des Gefäßes nicht berührt; es muß unter dem Glase wenigstens noch 2 Zoll hoch Sand befindlich seyn, sonst erhält der Firniß die Hitze, welche das Feuer dem Boden des Gefäßes mittheilt, was nichts taugt, und für den Arbeiter leicht gefährlich werden könnte *).

Diese Hitze des Sandbades ist gemäßigt und besser, als das unmittelbare Feuer, allein ich bin doch wegen Unglück besorgt, und ziehe daher das Marienbad vor, noch mehr aber die Auflösung an der Sonnenhitze, welche ich jetzt anzeigen will, und die, wenn sie auch nicht so geschwind vor sich geht, doch auf jeden Fall die beste ist, weil der Firniß sehr schön geräth, und gar keine Gefahr dabei zu befürchten ist.

Die Auflösung des Mastix-Firnisses an der Sonnenhitze im Sommer.

Man thue in ein Glas dieselbe Quantität von Ingredienzen, die wir oben Seite 441. angegeben haben, und setze das Glas mitten im Sommer der stärksten Sonnenhitze aus, indem man es beständig der Sonne nach rückt, so, daß die Flasche in beständiger Wärme so viel als möglich erhalten wird. So oft man sich dem Glase nähert, muß man es rütteln, täglich wenigstens 5 bis 6 Mal.

*) Eiserne Töpfe sind die besten, um den Sand zu erhitzen, weil sie nicht so leicht, wie die töpfernen, zerspringen.

Allein wenn die Witterung feucht wird, so setze man die Flasche zurück, und versäume diese Sorgfalt ja nicht, denn bei trüber, feuchter Witterung löst sich der Mastix nicht auf, sondern der Firniß wird schielend und trübe, so, daß die Arbeit mißlingt, weil Feuchtigkeit allen Arten von Firnissen nachtheilig ist.

Öfters ist viel Zeit erforderlich, um den Mastix an der bloßen Sonnenhitze aufzulösen, bisweilen mehrere Wochen, und dieses hängt von dem Grade der Hitze und dem heitern Himmel ab; allein einen desto schönern Firniß hat man davon zu erwarten.

Wenn man die Flasche bisweilen lange Zeit der Luft aussetzt, so muß man sie nur leicht zumachen, indem man dünnen Flor um den Hals der Bouteille wickelt, und überdies auf diesem Flor eine Decke von starkem Papier, das mit Nadelstichen durchlöchert ist. Diese Methode weicht von der gewöhnlichen sehr ab, da man während der Auflösung die Flasche ganz offen erhält.

Sollte die Essenz stark verdunsten, ungeachtet der von mir angezeigten Art die Flasche zu verwahren, so muß man so viel Essenz hinzuthun, bis zu derselben Höhe, die sie vorher hatte. In allen Fällen kann man immer etwas reine Essenz hinzusetzen, wenn der Firniß etwas zu dick ist *).

Man filtrirt diesen Firniß, so wie die übrigen, durch seidenen Taffet, verwahrt ihn gut verstopft an einem Orte, wo er Tageslicht, aber kein Sonnenlicht hat, es sey denn in kalter Jahreszeit, weil zu starke Sonne den Firniß in kurzer Zeit verdicken würde.

*) Indessen würde es ein großer Fehler seyn, für eine bestimmte Quantität Mastix zuviel Essenz hinzuzusetzen. Man hat zu befürchten, daß der Firniß zu dünn wird, und bei dem Auftrag auf das Gemählde die Farben selbst auflösen kann. Denn nichts greift die Farben so sehr an, als die Terpenthin-Essenz, sogar wenn sie sehr ausgetrocknet und mehrere Jahre alt sind, mithin muß man die rechte Proportion beobachten.

Drei und dreißigste Lection.

Verfahren, um ein Gemählde mit dem Firniß gut zu überziehen.

Mit einem feinen Schwamm und klarem Wasser wird der Anfang gemacht, um das Gemählde zu waschen und von allem Fett zu reinigen. Am besten ist es, das Bild unter einen Hahn zu stellen, aus welchem man auf dasselbe einen Wasserstrahl fallen läßt und abschwämmt. Man muß behutsam darauf waschen, denn eine starke Reibung mit reinem Wasser kann die Lasur und die zarten Touchen beschädigen.

Man muß zuvor sicher seyn, daß in dem Schwamme keine fremden und harten Körper sind, als Steinchen und Muschelschaalen, was häufig der Fall ist, denn ohne diese Vorsicht würde man unfehlbar das Gemählde ritzen.

Ist dieses geschehen, so nimmt man das meiste Wasser mit demselben Schwamme von dem Gemählde ab, nachdem man ihn zuvor stark ausgedrückt hat.

Damit nun keine Spur von Feuchtigkeit auf dem Gemählde zurückbleibt, so muß es der Luft und Sonne ausgesetzt werden, um es zum Trocknen zu bringen; oder man stellt es im Winter, in einer Entfernung von 4 bis 5 Fuß, an das Flammenfeuer, indem man es in den Händen bald nahe bald ferne hält, um überall eine schwache und gleiche Wärme zu erhalten. Man betastet es rückwärts mit der Hand, um sich von der temperirten Wärme zu überzeugen, und so bald es trocken ist, läßt man es ganz erkalten, ehe man den Firniß aufträgt. Man muß besonders den Rauch zu vermeiden suchen, und zu dem Ende das Gemählde blos seitwärts gegen das Feuer halten. Alsdann nimmt man den Firniß, gießt davon eine gewisse Quantität in eine sehr reine Tasse, und immer etwas mehr, als man braucht, damit man während der Arbeit durch das Zugießen nicht unter-

brochen wird. Denn ein Augenblick ist hinreichend, um den Firniß zu verdicken, und alsdann trägt man denselben wider seinen Willen ungleich stark auf, was üble Wirkung und große Verlegenheit verursacht.

Man lege das Gemählde platt auf den Tisch, damit sich der Firniß egal ausbreite, was bei der geringsten Neigung nicht geschehen kann, weil der außerordentlich laufende und flüssige Firniß sich nach dem niedern Abhange ziehen würde. Ich setze voraus, daß man sich an einem sehr reinlichen Orte befindet, der gegen allen Staub verwahrt ist; auch muß man sein Möglichstes thun, daß man mäßig Athem holt und sich bewegt; denn ein Atom in der Luft wird gleichsam vom Firniß angezogen, und setzt sich fest, ohne daß es möglich ist es abzuhalten, oder loszureißen, daher muß man an dem Orte, wo man firnißt, ganz allein seyn, und man muß seit einer halben Stunde die Luft an dem Orte und im Umkreise nicht in Bewegung gesetzt haben.

Man tunke seinen Breitpinsel blos zur Hälfte der Haare in das Gefäß mit dem Firniß, und streiche das Überflüssige auf beiden Seiten am Rande des Gefäßes ab. Dies thue man so oft, als man Firniß nimmt, denn man muß nicht zu viel auf einmal nehmen, im Gegentheil, je dünner der Auftrag ist, besonders wenn man das Gemählde zum ersten Mal firnißt, desto besser ist es; und sollte es nicht genug seyn, so hat man immer Gelegenheit, einige Tage nachher eine zweite Lage aufzutragen, wenn die erstere vollkommen trocken und hart ist. Allein dies ist fast niemals nöthig, weil eine sehr gleichförmige Verbreitung der ersten Lage schon hinreichend ist, den Farben alle Lebhaftigkeit mitzutheilen; denn darauf kommt es blos an, und nicht, um das Gemählde spiegelblank zu machen. Je weniger dick der Firniß ist, desto weniger wird er mit der Zeit gelb. Ich komme auf die Arbeit zurück. Man trage den Firniß von oben nach unten in Streifen auf, und wenn man nach unten gekommen ist, so streiche man nicht mit Kraft wieder zurück, sondern hebe ihn in die Höhe ohne Absatz, und fange gleich zur Seite eine zweite Streife an neben der ersten, hierauf eine dritte, eine vierte ꝛc., und zwar immer von der Linken zur Rechten, bis die ganze Fläche mit Firniß bedeckt ist. Ist dieses geschehen, so nehme man keinen Firniß weiter, sondern streiche

mit dem Pinsel von der Linken zur Rechten nach der Breite des Gemähldes, um sowohl den Firniß gleich auszubreiten, als auch diejenigen kleinen Stellen zu ergänzen, die etwa verfehlt seyn könnten. Endlich, wenn es kalte Witterung ist, in welcher der Firniß viel geschwinder steif wird, stelle man das Gemählde behutsam an ein lebhaftes Flammenfeuer, und drehe und wende es einen Augenblick, wie oben im ersten Falle geschehen ist, um die Nässe abzutrocknen. Man stelle sich dabei in einer Entfernung von 3 oder 4 Fuß, vermeide den Staub, den Rauch und die Feuerfunken, und lege es wieder eben auf den Tisch, wo man es sich setzen läßt, ohne daß man wieder in die Stube geht, und wenigstens in einem halben Tage Niemanden den Eintritt gestattet.

Man darf keinen Augenblick versäumen, und sich durch nichts abhalten lassen, wenn man diese Arbeit vornimmt, die man in einer oder zwei Minuten beendigen muß, um die Flüssigkeit des Firnisses zu benutzen. Indessen darf man doch die Pinselstriche nicht zu geschwind führen, wodurch der Firniß schäumt, und öfter nicht Zeit gewinnt, sich überall abzusetzen. Man muß also den Pinsel mit Gleichheit führen, indem man etwas darauf drückt, dergestalt, daß sich die Haare dadurch ein wenig krümmen *).

Der gewöhnlichste Fehler aller derjenigen, welche zum ersten Mal überfirnissen, besteht darin, daß sie zu viel Firniß in den Pinsel nehmen, mithin auch auf das Gemählde. Indessen darf man auch nicht in den entgegengesetzten Fehler verfallen, denn wenn der Pinsel zu trocken ist, so setzt er nicht genug ab, die Haare spreizen sich auseinander, und hinterlassen Streifen, auf welchen der Firniß nicht gehaftet hat. Ich überlasse es den Einsichten der Anfänger, die rechte Mittelstraße zu beobachten. Übrigens ist es gar keine schwere Sache; ein wenig Erfahrung setzt uns bald in den Stand, und wenn der

*) Man sehe die Gestalt des Breitpinsels zum Firnissen auf der 5ten Kupft. Fig. G. Wenn das Gemählde größer als 2 bis 3 Fuß ist, so nehme man einen breitern und größern Dachspinsel, aber immer in Gestalt einer Gänsepfote, wie diese hier. Die Größe des Pinsels muß sich immer nach der Oberfläche richten, die man zu überziehen hat, denn die Arbeit muß geschwind geschehen.

erste Versuch nicht vollkommen gelungen ist, so wird der zweite besser ausfallen. Wenn sich der Firniß nach einigen Stunden festgesetzt hat, und nicht mehr fließen kann, so kann man das Gemählde an die Wand hängen, es wird uns weniger beläſtigen, und nicht so viel Staub annehmen. Nach Verlauf von 5 oder 6 Tagen wird es vollkommen trocken und hart seyn, je nachdem die Temperatur der Luft ist. Alsdann stäube man das Gemählde mit einem weichen gut eingerichteten Federwisch ab, oder, was noch besser ist, mit einem Fuchsschwanz, und reinige es vom Staube, so wie man mit den übrigen Gemählden verfährt. Allein man muß ganz leicht darüber wegfahren, und nicht zu stark peitschen, denn sonst ritzt man den zarten Firniß, oder man läßt blinde Spuren zurück, welche die schöne Durchsichtigkeit vernichten.

Man kann bei dem Firnissen eines Gemähldes nicht vorsichtig genug seyn, um sich von innen und außen gegen Staub zu verwahren, und gegen Insekten, die zu gewisser Jahreszeit überall umherfliegen. Sie haben eine große Abneigung gegen Firniß und alle Öhle, wodurch sie sicher umkommen; allein sie fliegen darauf zu, bleiben wider Willen daran kleben, und man kann sie nicht wieder losmachen. Es würde sogar gefährlich seyn, wenn man dies thun wollte; es würde auf dem Gemählde ein Fleck zurückbleiben, und das Klügste in einem solchen Falle ist, man wartet, bis der Firniß gefaßt hat. Alsdann bemüht man sich, das Insekt mit vieler Schonung abzunehmen, und da es sich nicht hat verhärten können, sondern blos auf der Oberfläche sitzen geblieben ist, so kann man es herausziehen, indem so wenig Spur, wie nur möglich, zurückbleibt.

Wiederholung aller Vorsichtsmaaßregeln, die man im Allgemeinen zu beobachten hat.

1) Man tunke den Dachspinsel nur bis zur Hälfte der Haare ein, und streiche ihn am Rande des Gefäßes ab, um das Überflüssige abzusetzen.
2) Man verbreite den Firniß, nach Vorschrift, ziemlich geschwind, jedoch ohne den Pinsel gar zu schnell zu führen. Man trage ihn streifweise auf, indem man gleich

oberwärts zur Rechten des ersten Streifen wieder anfängt.

3) Man lege ihn gleichförmig auf, und so, daß der Pinsel nicht einmal voller ist, als das andere Mal. Man streiche wenig auf, jedoch überall, und sehe öfter von der Seite, ob eine Stelle vergessen ist; allein man übergehe eine und eben dieselbe Stelle nicht öfter, als ein oder höchstens zwei Mal, denn sonst trägt man mehr auf, als nöthig ist, und je mehr man ihn sucht auszubreiten und auszugleichen, desto mehr häufen sich die dicken Unebenheiten.

4) Führt man den Pinsel in die Queere gegen das erste Mal, so nehme man keinen Firniß, auch muß unsere Bewegung geschwinder seyn, weil der Firniß nicht mehr so flüssig ist, als im Anfange, mithin keine Zeit zu verlieren ist.

5) Man verstöpsele die Firnißflasche, sowohl wenn man herausgegossen hat, um den Pinsel einzutauchen, als auch, um das wieder einzugießen, was man zu viel genommen hat.

6) Es ist leicht, auf einem kleinen Gemählde den Firniß gleich aufzutragen, allein viel schwerer, eine große Oberfläche damit zu bedecken. Ich rathe daher allen denjenigen, welche sich damit beschäftigen, nicht eher große Gemählde zu überfirnissen, als bis sie auf kleinen einige Erfahrung erlangt haben.

7) Ist der Dachspinsel noch neu, so reinige man ihn sorgfältig vom Staub, damit er keine Unreinigkeiten absetzt.

8) Wenn einige Augenblicke nachher der gebrauchte Dachspinsel noch frisch und weich ist, wie dieses gewöhnlich geschieht, so bekümmere man sich nicht um dessen Reinigung; man streiche ihn auf dem Rande der Tasse wohl aus, damit so wenig Firniß, wie möglich, darin bleibt. In diesem Zustande lege man ihn auf ein reines Papier, gegen den Staub verwahrt, und lasse ihn ruhig trocknen, bis man ihn einwickeln und eine Art von Papierfutteral darum machen kann, indem man sich in Acht nimmt, daß die Haare sich nicht krumm

biegen; dies würde ihm ein verkehrtes Ansehen geben, das sich niemals verbessern ließe.

9) Will man sich dessen zu anderer Zeit bedienen, so entwickele man ihn mit Vorsicht, und tunke ihn 8 oder 10 Minuten in frischen Firniß oder Terpenthin-Essenz: dies wird den alten Firniß auflösen, und der Pinsel wird wieder so geschmeidig wie zuvor. Sollte er es aber nicht seyn, so muß man ihn in reine Essenz eintauchen, bis er vollkommen gut zu seyn scheint. Nichts ist so sehr hinderlich, als wenn Körner von trocknem Firniß sich auf frischen Firniß absetzen: diese sind gleichsam wie lauter Sandkörner, die man wieder abnehmen muß, ehe sie sich verhärten, was eben so langweilig als verdrießlich ist.

10) Bei dieser ganzen Arbeit kann man die größte Reinlichkeit nicht genug empfehlen, denn Staub und alle fremdartige Körper sind wahre Plagen in der Mahlerei.

11) Sollte es geschehen, daß man nicht genug Firniß auf das Gemählde getragen hätte, oder auf einer Stelle dergleichen fehlte, so lasse man ihn 2 oder 3 Tage trocknen, und trage alsdann eine neue Lage auf, aber sehr leicht.

12) Wenn ein Zufall den Firniß des Gemähldes verdorben hat, oder wenn es durch starkes Abkehren blind geworden ist, so übergehe man es mit dem Pinsel blos sehr geschwind mit einer sehr dünnen Lage ganz reiner Terpenthin-Essenz, diese wird dem Firniß seinen Glanz und Durchsichtigkeit wiedergeben; allein niemals berühre man ihn mit den Fingern, in keinem Falle, er mag trocken seyn, oder nicht.

Vier und dreißigste Lection.

Wie man einen alten Firniß, der gelb geworden, wieder abnehmen und neuen an dessen Stelle auftragen kann.

Ein Gemählde wird braun und schwarz, sowohl durch Firniß, als auch aus andern Ursachen, wie durch Dünste, Rauch u. dgl. Ist es ein Terpenthin-Firniß, so kann man diesen abnehmen; ist es aber irgend ein anderer Firniß, so ist es viel schwieriger, und mit vieler Gefahr für das Gemählde verbunden.

Um einen Terpenthin-Firniß abzunehmen, so wie ich ihn bisher beschrieben habe, hat man mehrere Manieren, allein unter allen Methoden halte ich die beiden folgenden für vorzüglich; nämlich: den Firniß, indem man ihn mit dem Finger reibt, in Staub zu verwandeln, oder das Gemählde mit gutem Weingeist zu waschen. Das letztere Verfahren geht viel geschwinder, als das erstere, und sachverständige Restauratoren von Gemählden haben mir versichert, daß sie lieber dieses anwenden, als den Firniß mit den Fingern abschleifen; Andere behaupten das Gegentheil. Um also beide Meinungen mit einander zu vereinigen, will ich sie beide beschreiben, und das hinzufügen, was mich die Erfahrung gelehrt. Will man von einem sehr alten Gemählde, dessen Farbe geborsten ist, den Firniß abnehmen, so halte ich es für besser, daß dies mit Weingeist geschehe, weil, wenn man mit den Fingern darauf reibt, zu befürchten ist, daß man zugleich einige Theile der Mahlerei losreißt, die nicht fest genug auf der Leinwand haften. Betrifft es aber ein ziemlich neues Gemählde, das wenig oder gar keine Risse hat, so halte ich es für besser, den Firniß mit den Fingern trocken abzunehmen, wie ich jetzt erklären werde, besonders wenn das Gemählde nur

2 oder 3 Jahre alt ist, weil in diesem Zeitraume die Farben noch nicht genug erhärtet sind, als daß sie nicht von dem Weingeiste sollten angegriffen werden.

Methode, den Firniß mit Weingeist aufzulösen.

Man nimmt guten Weingeist, legt das Gemählde auf einen Tisch, und benetzt einen Theil des Gemähldes einige Augenblicke mit einem reinen, feinen Leinwandlappen, ohne es zu reiben. Nach ungefähr einer halben Minute reibt man ganz gelind diesen Theil mit dem Lappen, und hört zur rechten Zeit auf, um das Gemählde nicht zu beschädigen, wenn man sieht, daß der Firniß aufgehoben ist. So geht man von Stelle zu Stelle weiter, und braucht blos die reinen Stellen der Leinwand, sonst beschmutzt man die Stellen, die man reinigen will.

Hat man auf diese Art das Gemählde gereinigt, so trocknet man es leicht ab; alsdann reibt man ganz leicht mit einem neuen, feinen und größern Stück Leinwand, (das man in eine Tasse ganz reinen Weingeist eintaucht,) und wäscht damit die ganze Oberfläche, ohne daß man die Feuchtigkeit, welche die Leinwand zurückgelassen hat, lange darauf stehen läßt. Man läßt das Gemählde trocknen, und einige Stunden nachher kann man den Firniß auftragen. Man muß während dieser Arbeit wohl Acht haben, nicht zu stark zu reiben, besonders in der Carnation, und überall da, wo man annehmen kann, daß der Mahler lasirt hat; denn wenn man die Lasur für Unreinigkeit hält und sie wegnimmt, so zerstört man die Harmonie des Gemähldes.

Methode, den Firniß trocken und mit den Fingern abzunehmen.

Man bringe das Gemählde auf einen Tisch, und lege zum Anfang in eine Ecke des Gemähldes, auf eine wenig bedeutende Stelle etwas Colophonium-Staub, womit man mit der Spitze des Fingers die gewählte Stelle angreift.

Sie wird alsbald die Stelle in Staub verwandeln, und ist diese Partie einmal angegriffen, so folgt das Übrige rings herum von selbst, und selbst der Staub von dem alten Firniß

dient als Mittel, und trägt dazu bei, alles Übrige in Staub zu verwandeln.

Man darf kein anderes Werkzeug als die Finger gebrauchen, weil man mittelst derselben fühlt was man thut, und uns bemerkbar machen, wenn wir aufhören sollen.

Es erfordert Geduld, denn die Arbeit ist langweilig. Man darf nicht zu lange auf einer und eben der Stelle reiben, aus Furcht, zu sehr zu schleifen und die Mahlerei anzugreifen, besonders in der Carnation und da, wo man Lasuren vermuthen kann. Es ist besser, anfangs das Gröbste hinwegzunehmen, und von Zeit zu Zeit den Staub wegzuschaffen, um besser zu sehen was man thut, aber ja nicht naß machen. Zu dem Ende nimmt man eine Federpose oder Hasenpfote, um diesen Staub abzuwischen, und bläst das Übrige davon weg. Wenn das ganze Gemählde übergangen ist und überall matt erscheint, so reinigt man es noch mehr, aber ohne naß zu machen, und man fängt von neuem an, das abzuschleifen, was noch vom Firniß übrig geblieben seyn kann. Sieht man, daß eine Partie keinen Staub mehr liefert, so geht man weiter in die Nähe, aber nicht in einzelnen separaten Stellen, bis man überzeugt ist, daß der Firniß ganz abgehoben ist. Man fühlt es zu Ende des Reibens, daß man mit noch mehrerer Schonung zu Werke gehen muß; allein in keinem Falle darf man mit den Fingern stark auf die Leinwand drücken, theils, um keine Höhlungen hineinzubringen, theils, um die Mahlerei zu schonen. Man bemüht sich mit aller Sorgfalt, den Firniß auf allen lichten und hellen Stellen vollkommen abzunehmen, auf welchen die beräucherte Tinte am schädlichsten ist, wie im Fleisch, Leinwand, Luft u. dgl. Indessen darf man doch die braunen Partieen nicht verabsäumen, als Hintergründe oder sehr dunkle Schatten gewisser Gegenstände, die man für nicht so wichtig hält. Die Schatten der Fleischfarben erfordern eben so viel Sorgfalt, als alles Übrige, wenn man ihnen ihre erste Durchsichtigkeit wiedergeben will, ohne welche sie mit den Lichtern nicht in Harmonie sind und als schwarze Flecken erscheinen würden.

Ist alles dieses geschehen, so wäscht man das Gemählde mit einem nassen Schwamm, und trocknet es auf die Weise, wie oben gesagt worden.

Ist es recht trocken, so überfirnißt man es, wie S. 449. gelehrt worden, und zwar so, als wenn das Gemählde niemals einen Firniß gehabt hätte. Es wird alsdann seine erste Neuheit wieder erhalten, wenn es nicht durch Zufälle zu sehr vernachlässigt und verdorben ist, wie durch Borsten und Rauch, und der Schmutz nicht dergestalt eingewurzelt und mit der Farbe selbst incrustirt ist, daß man zu chemischen und gefährlichen Mitteln seine Zuflucht nehmen muß, um sie besser zu reinigen. Allein die Kenntniß und das Studium dieser verschiedenen Mittel gehört nicht zu meinem Vorhaben. Es giebt so vielerlei Verfahrungsarten, und sind so viele Bemühungen, Kenntnisse und Geschicklichkeiten dazu erforderlich, um es gewissermaßen so weit zu bringen, ein sehr altes, ganz schwarzes Gemählde wieder lebendig zu machen, daß ich es nicht einmal versuchen mag, ein mehreres darüber zu sagen. Wünscht jemand etwas mehr davon zu wissen, so verweise ich auf die Schriften, die von dieser Materie besonders handeln, und in der Folge näher angezeigt werden.

Will man ein kostbares Gemählde Künstlern zur Restauration anvertrauen, so überzeuge man sich zuvor von dem Grade ihrer Geschicklichkeit und den Methoden, deren sie sich bedienen; denn es giebt sehr viele, welche die Gemählde verderben, anstatt sie wiederherzustellen. Man mache es ihnen ausdrücklich zur Bedingung, daß sie keine Partie übermahlen, so gleichgültig sie auch zu seyn scheine.

Noch mehr rathe ich, irgend eine zarte Partie übermahlen zu lassen, als Carnation und Himmel. Sollte ein Loch in dem Gemählde bleiben, so ist dieses nicht so nachtheilig, als ein übermahltes Gemählde, das dadurch seinen halben Werth und zugleich seine Jungfrauschaft verloren hat. Man überlasse den Gemählde händlern das Talent, ihre Gemählde zu verkuppeln, allein man verstatte niemals, daß sie ihre Kunstgriffe auf unsere Gemählde anwenden. Kenner lassen sich nie mit übermahlten Gemählden hintergehen, so geschickt man es auch bewerkstelligt hat, und man verlangt sie um keinen Preis. Es ist fast unmöglich, eine zarte Partie zu übermahlen, ohne einen Fleck in das Gemählde zu bringen. Will man die Retouche verhüllen und das Alte mit dem Neuen in Übereinstimmung bringen, so

folgt natürlich, daß nach einiger Zeit diese Partie auf ihrer Stelle nachdunkelt, und viel dunkler wird als das Übrige. Will man im Gegentheil die Mittelstraße beobachten, und viel frischer mahlen, als der Localton des alten Gemähldes ist, so wird der Fleck sogleich sichtbar, und braucht sich nicht nachher zu zeigen. Kurz, es bleibt eine Schwierigkeit, woraus man sich nicht helfen kann. Man lasse sich also nicht durch schöne Versprechungen täuschen. Eben die Ursachen, welche auf das alte Gemählde gewirkt, werden auch auf das neue wirken; mithin werden sie niemals vollkommen übereinstimmmen, es sey denn die Rede von einem Stück Draperie, oder einem Stück dunkeln Grund, oder irgend einer andern ähnlichen Sache von geringer Bedeutung.

Wollen wir unsere Gemählde frisch erhalten, so vermeide man alle Orte, wo Dünste von Rauch, (besonders Tabaksrauch), zerstörende Dämpfe, wie von Schwefel, mephitische Dämpfe aus Abtritten hinzukommen können, mit einem Wort, alle starke Gerüche.

Man vermeide auch die Feuchtigkeit, welche die metallischen Farben aus Blei, Eisen, Queckſilber, Antimonium ꝛc. wieder lebendig macht. Man lasse niemals die Sonnenstrahlen auf seine Gemählde fallen; diese bringen überall Risse und Borsten hervor, so wie auch gar zu starke Stubenhitze und Nähe der Feuerung. Jedoch entziehe man ihnen nicht das Tageslicht, das mehr nützlich als schädlich ist. Ein Vorhang von Musselin verhindert die Fliegen, ihre Unreinigkeiten abzusetzen, und noch besser ist es, wenn zugleich der Rahmen mit eingehüllt wird, damit sie nicht darunter kriechen können.

Fünf und dreißigste Lection.

Wie die Werkstatt eines Mahlers in Reinlichkeit erhalten und gegen Staub gesichert werden muß.

Ich wünsche den Anfängern alles mitzutheilen, und betrachte sie gleichsam als meine Hausgenossen, daher ich die geringste Sache nicht mit Stillschweigen übergehen will, und ob sie gleich, wie viele von mir erwähnte Dinge, bekannt genug ist, so halte ich es doch für nützlich, an das Stubenreinigen zu erinnern.

Man thue 8 oder 10 Hände voll Sägespäne in eine kleine Wanne, befeuchte sie mit warmem Wasser, das viel leichter eindringt als das kalte, und gieße nur so viel darauf, als nöthig ist, um die Späne blos anzufeuchten, aber nicht zu naß zu machen. Diese feuchten Sägespäne streue man auf dem Fußboden überall aus, und verbreite sie mit einem Reisbesen, ohne eigentlich zu kehren, sondern überall damit zu rollen, damit sie allen feinen Staub einschlucken, der sogleich in der Stube aufsteigt, wenn sie ganz trocken bliebe. Hierauf kehre man, und man wird gar keinen Staub gewahr werden. Das Ganze, indem es noch etwas feucht ist, übergehe man zuletzt mit einem Borstenbesen.

In einigen Ländern ist es gebräuchlich, den Fußboden mit Öhl zu tränken, um ihn öfters zu waschen, ohne das Holz zu beschädigen. Dies ist sehr gut für eine Werkstatt; man wäscht und reinigt sie sehr leicht, ohne den geringsten Staub. Ich will daher anführen, wie man in Deutschland und Holland die Parquets mit Öhlfarbe dauerhaft anstreicht. Wenn der Tischler seinen Fußboden gelegt hat, so tränkt man ihn mit sehr heißem Leinöhl, das man mit einem großen Pinsel überall aufstreicht.

Diesen ersten Anstrich läßt man trocknen, und er dringt bei günstiger Jahreszeit sehr bald in das Holz, denn im Sommer muß dies geschehen. Wenn alles eingesogen zu seyn scheint, so macht man einen zweiten, sehr fetten Öhlanstrich, hierauf einen dritten, und selbst einen vierten, wenn es nöthig ist, indem man immer den vorhergehenden wieder trocken werden läßt. Wenn endlich das Holz ganz voll gesogen, und das Öhl, ohne einzuziehen, auf der Oberfläche stehen bleibt, so ist es genug. Man läßt es trocknen, und füllt alle Ritzen und Löcher des Fußbodens sorgfältig mit gutem Glaserkitt aus *). Hierauf bemahlt man den Fußboden mit einer beliebigen Farbe, doch so, daß die Hälfte Bleiweiß darunter kommt, das mit gekochtem Lein- oder Nußöhl angemacht ist, allein ganz kalt, und ohne alle Beimischung von Essenz oder irgend einer andern Zuthat. Diesen ersten Anstrich läßt man trocknen; man übergeht ihn mit einem zweiten, und mit einem dritten, der dünner ist, wie die übrigen. Dies ist hinreichend zur langen Dauer der Mahlerei, wenn man nur nicht Kreide oder sonst ein schlechtes Weiß statt des Bleiweißes nimmt, und man darauf bedacht ist, vor dem Eintritte in ein solches Zimmer, seine Füße von Sand und Erde zu reinigen. Ich habe dergleichen Fußböden gesehen, die 30 Jahre alt, und noch nicht abgenutzt waren. In reichen Häusern liebt man diese Fußböden, und macht Staat damit. Man läßt sie wie Fußtapeten mahlen; in der Mitte eine Rosette mit Einfassungen und Blumengehängen in zierlicher Anordnung, so, daß man bei dem ersten Augenblicke einen schönen Teppich zu sehen glaubt. Leute, die darin geschickt sind, verfertigen dergleichen Mahlereien sehr schnell, ob sie gleich mit Anwendung verschiedener Farben alles eben so nachahmen, wie an einem wirklichen Teppich von Wolle. Allein ich gedenke dieser Methode nicht blos als Verzierung, sondern, um auch in einer Mahlerwerkstatt davon Gebrauch zu machen, blos in der Absicht, um den Fußboden waschen

*) Soll der Glaserkitt gut und dauerhaft seyn, so muß er aus Bleiweiß, ohne Beimischung von Kreide, verfertigt seyn; allein man kann etwas rothen oder gelben Ocher, oder Schwarz ꝛc. hinzuthun, um die weiße Farbe zu benehmen. Man vermischt es mit gekochtem Leinöhl, und thut nur so viel hinzu, als nöthig ist, um eine sehr steife Paste zu machen, die man mit einem starken runden Holze schlägt, und auf einem harten Steine oder starken Brette wälgert, so ist sie brauchbar.

zu können, ohne den geringsten Staub zu machen. Ich erinnere blos noch, daß diese Mahlerei einige Wochen lang einen starken Geruch giebt und sehr ungesund ist, daher man das Zimmer lüften und nicht eher bewohnen muß, bis es vollkommen trocken und ohne Geruch ist. Um diese gemahlten Fußböden zu waschen, nimmt man zwei Fässer, wovon das eine leer, das andere $\frac{2}{3}$ mit Wasser angefüllt ist. In das letztere tunkt man einen großen Wischlappen, man zieht ihn heraus, nachdem man das überflüssige Wasser ausgedrückt hat; man breitet ihn aus einander ganz platt auf dem Fußboden. An einem Ende des Zimmers fängt man an, indem man die untern Enden des Lappens mit den Händen hält und das Übrige nach sich zieht, während man rückwärts geht, und den Lappen vor sich hat. So geht man bis zum andern Ende der Stube; hierauf hebt man den Lappen auf, drückt und ringt ihn aus in das leere Faß, worin man ihn ein- oder zweimal eintaucht, um alle Unreinigkeit herauszuwinden. Wenn er nun ziemlich rein und ausgedrückt ist, so tunkt man ihn in das reine Faß, nimmt ihn heraus, und zieht an der Seite den ersten Streifen, den man gemacht hat. So verfährt man weiter, bis die ganze Stube gereinigt ist, indem man bei jedem Streifen den Lappen ausdrückt, ehe man einen neuen anfängt, und dieses geschieht mit reinem Wasser aus dem zweiten Fasse. Ist dieses geschehen, so nimmt man einen neuen, ganz reinen Lappen und frisches Wasser in die Fässer. Man macht den Lappen naß, um ihn weich zu machen, allein da er bestimmt ist, den Fußboden abzutrocknen und zugleich besser abzuwaschen, so muß man nur sehr wenig Wasser darin lassen und ihn stark auswinden. Man führt ihn platt streifenweis, wie den erstern, und wäscht bei jedem gemachten Streifen noch einmal aus ꝛc. Dies wird mehr als hinlänglich seyn, um dies Verfahren einem Dienstboten zu lehren, der besonders dies zu beobachten hat, daß er weder scheuern, noch mit seinem nassen Lappen hin und her gehen darf, sondern blos an sich ziehen, indem er rückwärts geht. In wenig Minuten ist der ganze Fußboden bei offenen Fenstern trocken, weil das Wasser nicht in das Holz dringt. Eine solche Werkstatt ist äußerst bequem; in einer Viertelstunde ist sie rein; man braucht nicht kehren zu lassen, mithin giebt es auch keinen Staub. Viele lassen ihre

Fußboden mit Würfeln mahlen, wie Marmorplatten; dies dauert nicht lange, ist weder schwer noch theuer, und macht gute Wirkung. Nur empfehle ich für eine Werkstatt keine abwechselnden weißen und schwarzen Vierecke, weil diese Farben zu hart sind, sondern ein Viereck von Schieferfarbe mit Nanquinfarbe abwechselnd, oder eine andere sanfte und harmonische Tinte, damit von dem Fußboden keine Reflexe auf das Modell zurückgeworfen werden.

Erfahrungen und Grundsätze

über

die geheimnißvolle Kunst,

alte Gemählde wieder herzustellen und zu erhalten;

als

Zusätze

zu Bouvier's Handbuch der Öhlmahlerei

von

Dr. C. F. Prange.

Si quid rectius istis, impertias.

Kapitel I.

Allgemeine Bemerkungen über die Kunst der Restauration.

Hr. Bouvier hat zwar nicht unterlassen, in der 31sten bis 34sten Lection sehr viel Nützliches und Lehrreiches über Reinigung und Erhaltung der Gemählde zu sagen, das für jeden Kunstfreund hinlänglich seyn könnte, ja ich möchte fast sagen, daß er nicht mehr davon zu wissen nöthig hat. Allein der eigentliche Künstler dürfte doch vielleicht mehr Belehrung verlangen, um eine Kunst näher kennen zu lernen, die bis jetzt noch in ein Dunkel sich verhüllt, und den Stempel der Geheimnißkrämerei vor sich trägt. Diese Wißbegierde ist sehr zu entschuldigen, denn sie hängt mit der Ausübung der Öhlmahlerei zusammen, und kein ausübender Künstler kann sie füglich entbehren, denn der pittoresque Theil der Restauration bleibt schlechterdings sein Eigenthum, woran sich nicht Jedermann ohne praktische Kenntnisse der Mahlerei wagen sollte.

Indessen ist es hoch an der Zeit, das Publikum über diesen wichtigen Gegenstand zu unterrichten, damit es die gehörige Vorsicht und nöthige Behutsamkeit anwendet, seine Schätze der Kunst nicht der Willkühr Preis zu geben, indem die Reinigung und Wiederherstellung derselben zu den schwierigsten und verwickeltsten Geschäften gehört, wobei der ganze Werth und das Daseyn eines Kunstwerks auf das Spiel gesetzt wird, und schon oft die größten Schätze dadurch verloren gegangen sind. Diese Warnung schicke ich zum voraus, und in so fern trage ich kein Bedenken, alle diejenigen Mittel freimüthig zu erwähnen, die unter dem Siegel der Verschwiegenheit in Umlauf sind und in deren Besitz man eine Kunst zu besitzen glaubt, vermittelst welcher man sich unfehlbar denkt; allein leider zu unserm größten Nachtheil! Denn, aufrichtig gesagt, es giebt keine Geheim-

nisse in dieser Kunst selbst; nur die Anwendung der uns bekannten Mittel, die nicht allgemein und für alle Fälle passend seyn können, hängt von den besondern Eigenschaften des Kunstwerks ab, ob und in wie fern der Gegenstand einer Wiederherstellung fähig ist. Die Prüfung und genaue Untersuchung, die Art und Weise, wie und womit gemahlt worden, die mehr oder wenigere Zerstörung und schädlichen Einwirkungen, die durch tausend Zufälle entstanden seyn können, müssen auch die Mittel bestimmen, durch welche es möglich seyn könnte, dem Gemählde neues Leben zu geben. Mit einem Wort, ein souveraines, geheimes, mechanisches Mittel bei der Restauration giebt es nicht, und man darf sich dem schadhaften Gemählde nur durch kleine Versuche an unwichtigen Stellen nähern, ehe man das richtige Mittel ausfindig macht, um mit Sicherheit das Ganze zu bearbeiten.

Es sind uns bisher wenige Schriftsteller über diesen Gegenstand zu Gesicht gekommen, und ich war eben mit gegenwärtiger Abhandlung beschäftigt, als Hr. C. Köster *) und F. C. G. Lucanus **) ihre Schriften herausgaben, die sehr viel Belehrendes enthalten, und mir zugleich Muth einflößten, auch mein Scherflein beizutragen, und, wie es gleich anfangs meine Absicht war, mit dem Werke des Bouvier zu verbinden. Es scheint, daß wir uns auf Einem Wege entgegenkommen, und unsere wechselseitige Erfahrungen einander nicht zuwider sind. Ein jeder ist zwar seinen eigenen Pfad gegangen, und hat für sich die Hindernisse und fast dieselben Mittel kennen gelernt, nur mit einigen Modificationen und eigenthümlichen Ansichten, die einer nähern Prüfung nicht unwürdig sind.

Frühere Anweisungen über diesen Gegenstand sind in sogenannten Kunst- und Receptbüchern zerstreut anzutreffen, aber unvollständig, und haben mehr Schaden als Nutzen gestiftet. Außer dem Moutamy ***), Watin ****) und

*) C. Köster, über Restauration alter Öhlgemählde. Heidelberg, bei Winter. 1827. 8. Heft I. II.

**) Lucanus, Anleitung zur Restauration alter Öhlgemählde. Leipzig, bei Baumgärtner. 1828. 8.

***) Moutamy, Abhandlung von den Farben zum Porcellain- und Emailmahlen. Leipzig, bei Hilscher. 1767. 8. Seite 197.

****) Der Staffirmahler, von Watin. Leipzig, bei Crusius. 1774. S. 108. 222.

Tingri *), Jahn **) und Burtin ***), deren Schriften nicht unerwähnt bleiben dürfen, da sie gleichsam als die ersten Vorläufer anzusehen sind, nenne ich noch vorzüglich die Propyläen von Göthe (Band II. S. 92 ꝛc.). Ob dieser Gegenstand bis dahin erschöpft, will ich zwar nicht geradezu behaupten, allein da die Mittel in Menge vorhanden sind, und es weniger auf dieselben als auf deren Wahl in vorkommenden Fällen ankommt, so dürfte uns an der Entdeckung neuer Mittel nicht so sehr gelegen seyn, als an der Kenntniß der Manipulation bei deren Gebrauch. †) Der kürzeste Weg zur Erlernung und Anwendung der Mittel ist freilich eigene Anschauung in der Werkstatt eines Restauratoren, wenn dieser den Zutritt verstattet. — Im entgegengesetzten Falle läßt sich der Zweck nicht anders erreichen, als wenn man selbst Versuche mit werthlosen Gemählden anstellt, und dadurch die Wirkung der verschiedenen Mittel kennen lernt ††). Freilich muß man Lehrgeld geben; nur bringe man keine kostbaren Opfer, die uns gereuen würden. Denn so viel Vergnügen eine geglückte Restauration gewährt, so groß ist die Unlust über das Mißlingen, wovon wir uns die Schuld beizumessen haben.

Untersuchen wir das Geschäft der Restauration genau, so werden wir finden, daß Bekanntschaft mit der Chemie uns wichtige Vortheile und Entdeckungen mittheilt. Das Studium dieser Wissenschaft ist also gleichsam die Basis und Quelle, ohne welche wir auf Gerathewohl und im Dunkeln arbeiten. Wer mit dieser Wissenschaft näher bekannt ist, vorsichtig dabei zu Werke geht, und überdies noch technische Kenntnisse in der Mahlerei besitzt, wird gewiß seine Absicht weit besser erreichen,

*) Tingri, neues Handbuch für Lackirer und Mahler. 1. Band. Leipzig, 1804. S. 138. 135.

**) J. A. Jahn, Abhandlung über das Bleichen und Reinigen der Öhle, nebst einem Beitrage über die Ausbesserung alter Gemählde. 4. Dresden, bei Walther 1803.

***) Burtin, Traité théorique et pratique des connoissances necessaires à tout amateur. à Bruxelles, chez Renouard. 1808. Tom. I. Seite 382—439.

†) Seebaß, Handbuch nützlicher Rathschläge und Mittel. Leipzig, bei Baumgärtner. Seite 55—75.

††) Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste. Band. III. S. 403.

als derjenige, dem Chemie ganz fremd ist. So wie wir in der Farbenkunde in neuern Zeiten die wichtigsten Entdeckungen gemacht haben, eben so gut sind auch die Grundsätze dieser Kunst auf die Wiederherstellung der Farben und deren Bindungsmittel anwendbar, und lehren uns den rechten Gebrauch und die Wirkung der Mittel, in wie fern sie schädlich seyn können. Ich habe daher immer zu Sachverständigen in der Chemie meine Zuflucht genommen, ihre Ansichten benutzt, und die Geheimthuerei der Empiriker belächelt, die für unser Zeitalter nicht mehr geltend ist. Alle Arcana, wie sie auch Namen haben mögen, stehen vor der Chemie entblößt da, und die große Bewunderung, die wir den Farben der Alten zollen, verschwindet bei den Entdeckungen, die unser Zeitalter in der Farbenkunde gemacht hat. Wirft man die Frage auf, ob es auch möglich sey, ein altes Gemählde in seinem vollen Glanze als neu darzustellen? so antworte ich mit Zuversicht: ja! denn vielfältige Erfahrungen haben mich davon überzeugt, und gewiß sehr viele Kenner und Liebhaber mit mir. Ich habe Restaurationen kennen gelernt, die nichts zu wünschen übrig ließen, kurz, ich bin von dem höchsten Grade der Möglichkeit überzeugt, sogar von Gemählden, deren Zustand und gänzliche Verdorbenheit keine und nicht die geringste Verbesserung ahnden ließ. Diese Thatsachen waren es, die in mir einen gleichen Eifer entflammten, nicht jedes noch so unscheinbare Gemählde sogleich zu verwerfen, sondern meine Kräfte daran zu versuchen, besonders wenn dessen innerer Werth die darauf verwandte Mühe belohnen konnte. Alsdann läßt man sich durch nichts abschrecken, und fürchtet die zartesten Mahlereien nicht, die der Pinsel des Mieris, Netscher, van der Werf, Huysum, Ostade ꝛc. hervorgebracht hat. Das Gelingen einer solchen Restauration ist für ihren Urheber ein Vergnügen, das mit nichts zu vergleichen ist, und gleichsam Geist und Körper belebt.

Hieraus erhellet ein großer Nutzen, der mit der Kenntniß der Restauration verbunden ist, und ist es nicht immer der Fall, daß ein Gemählde seinem ursprünglichen Zustande gleich kommt, so wird es doch demselben sehr nahe gebracht. Wir werden weniger gehindert die Eigenthümlichkeiten, die Manier und den Styl des Meisters kennen zu lernen, und zu beurtheilen, inwiefern

das Bild diesem oder jenem Meister zugehört, besonders, ob das Bild nicht allein restaurirt, sondern auch übermahlt worden; mit einem Wort, vor der Restauration findet nur eine beschränkte Anschauung Statt.

Einem Sammler und Liebhaber ist die Kenntniß der Kunst zu restauriren aus verschiedenen wichtigen Gründen besonders zu empfehlen, selbst in dem Falle, wenn es seine Zeit und Lage nicht erlauben sollte, sich selbst damit zu beschäftigen. Er muß wenigstens mit den allgemeinen Grundsätzen und Manipulationen bekannt seyn, viel restaurirte Gemählde gesehen und den Unterschied zwischen guten und schlechten kennen gelernt haben. Es ist unglaublich, wie oft die Liebhaber durch herumreisende Brocanteurs in Kunstsachen durch einen glänzenden Überzug und große Namen getäuscht werden. Ob ein Bild ganz verwaschen und überfirnißt ist, kann nur derjenige beurtheilen, der das Restaurationswesen kennt, so wie es gewöhnlich Statt findet und ausgeübt wird. Es ist ein geübter Blick erforderlich, und zwar in das Wesen der Mahlerei, wobei ein sachverständiger Künstler mit zu Rathe gezogen werden sollte, ehe ein solches Gemählde um einen hohen Preis erkauft wird, oder ob und inwiefern ein altes Gemählde wieder hergestellt werden soll. Wer mit eigenen Augen bei alten pomphaft angepriesenen Gemählden sehen will, muß schon hoch in der Kunst stehen und ein Eingeweihter derselben seyn.

Die Selbstbeschäftigung mit Restauriren giebt Gelegenheit zur Erweiterung unserer Kenntnisse, und indem wir die große Mannichfaltigkeit im Mechanischen der Kunst untersuchen, studiren wir zugleich den theoretische. Theil derselben, so, daß unsere Beurtheilung und Kritik in Kunstsachen sich überhaupt vervollkommnet. Insofern ist sie eine angenehme Beschäftigung für den Liebhaber, und ein nützlicher Zeitvertreib, nur darf er sich nicht an Gemählde wagen, die so sehr verderbt sind, daß sie das Aufziehen auf neue Leinwand, und Ergänzungen und Retouchen erfordern, die nur die Hand des geschickten Coloristen bewerkstelligen kann. Das, was Hr. Bouvier in der 31sten bis 34sten Lection hierüber gesagt hat, scheint dasjenige zu seyn, worauf sich der Sammler und Liebhaber einschränken sollte.

Zu allen Zeiten hat der Muthwille, die Gleichgültigkeit, Geringschätzung und Verwahrlosung, besonders aber der Krieg, zur Zerstörung der Kunstwerke beigetragen, wovon uns die Geschichte so viele Beispiele liefert, daß wir uns verwundern müssen, theils über die Menge, die vorhanden gewesen ist, theils was davon noch auf uns gekommen ist. Besonders merkwürdig aber ist der letztere französische Krieg in Italien, Brabant, Holland und Deutschland, von dem man sagen kann, daß, so zerstörend er war, er dennoch zu der jetzigen Wiederauflebung der bildenden Künste sehr vieles beitrug. Denn es ist nicht zu läugnen, daß in diesem Kriege Kunstwerke zwar geraubt, aber dennoch erhalten und nicht geradezu barbarisch zerstört oder absichtlich beschädigt wurden. Nur zufälliger Weise ist manches schon vorher längst beschädigte Kunstwerk seinem Verderben näher gebracht worden. Denn es war nicht zu vermeiden, daß die in öffentlichen und Privatsammlungen vorhandenen Kunstwerke bei Annäherung des Feindes unter einander geworfen, beschädigt, in alle Winkel zerstreuet und jedem Zufalle Preis gegeben wurden.

Während dieser Periode und nach derselben benutzte die Gewinnsucht diese Gelegenheit, restaurirte, erweckte Liebhaberei, und die jetzt noch vorhandene Gährung in den Künsten ist in der That eine Folge der gewaltsamen Zerstörung und des Überflusses. Allein wir müssen auch bekennen, daß das, was Frankreich durch Sturm und Gewalt der Waffen eroberte, in ruhigen Zeiten lange zuvor durch Englands Betriebsamkeit in den Künsten des Luxus geschah, zu deren Vervollkommnung man der zeichnenden Künste bedurfte. Nur zu oft bin ich selbst Augenzeuge gewesen von der Art und Weise, wie eifrig diese Nation nach dem Besitze der vortrefflichsten bildlichen Darstellungen gestrebt, und durch ihren Reichthum deren Besitz möglich gemacht hat. — Deutschland verdankt daher den Verlust seiner Kunstschätze nicht dem Kriege allein, sondern auch der rechtlichen Handelsspeculation, welcher keine Hindernisse im Wege standen. Also schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts, von 1770 an, nahm der Umtausch mit alten Kunstwerken seinen Anfang, und verbreitete sich immer mehr. Viel Schönes wurde nun mit Hülfe der Restauration zu Tage gefördert, und diese Kunst ist seit der Zeit allgemeiner und bekannter geworden.

Von Restauratoren aus frühern Zeiten sind uns wenige namentlich bekannt. Ein gewisser Jacob Christoph Le Blond, ein Frankfurter Künstler (geb. 1670, starb 1791), und Picault gehören zu den ersten Künstlern, die alte Gemählde auf neue Leinwand gezogen haben. Letzterer soll im J. 1750 an dem Gemählde Raphaels, dem Erzengel Michael, und an der Caritas des Andreas del Sarto glückliche Versuche gemacht haben *). Übrigens giebt es heut zu Tage überall geschickte Künstler in diesem Fache, und in Italien so wie in Paris sogar Anstalten, in welchen dieser Gegenstand fabrikmäßig betrieben wird.

Wenn alle Erfahrungen darin übereinstimmen, daß alte Gemählde in einem verbesserten Zustande aufgestellt und für das Auge gefällig gemacht werden können, so sind wir deren Erhaltung nicht allein dem Andenken großer Künstler schuldig, sondern auch uns selbst und unsern Zeitgenossen, die daraus Vergnügen und Belehrung schöpfen können. Es ist in der That ein Vorurtheil, und bei Vielen ein nichts bedeutender Eigensinn, wenn sie den alterthümlichen Rost und dessen schädliche Wirkungen mehr verehren, als die darunter verborgenen Schätze, blos aus dem Grunde, weil man an diesem Rost das hohe Alter und die Originalität erkenne, die durch Reinigung verloren gehe. Allein man irrt sich sehr, wenn man von diesen Merkmalen der Zerstörung einen sichern Schluß auf hohes Alter, Ächtheit und Originalität machen will. Wie viele Münzkenner sind schon durch die veneranda rubigo betrogen, und wie oft sind Gemählde kenner durch beschmauchte Bilder getäuscht worden! Die Restauration enthüllt vielmehr den schmutzigen Schleier, und trägt sowohl zur Beurtheilung, Schönheit und Ächtheit des Originals bei.

*) Fiorillo nennt uns auch einen Rorin, Hofmahler des Königs Stanislaus zu Nancy; Madame Godefroi, und vorzüglich de Lyen und Collins. Carlo Maratti ist auch als Restaurator bekannt, so wie Antonio Contri, der 1751 starb, der sogar Fresko- und Ohlgemählde von der Wand abnahm und auf neue Gründe brachte. Fiorillo Gesch. d. K. Th. II. S. 716. Lucas Conrad Pfandzelt, zu Ulm 1716 geboren, wurde 1741 nach Petersburg berufen, um die dortigen Sammlungen zu erhalten und zu erneuern. Er war ein musterhafter Restaurateur, ohne vorwitzige Geschäftigkeit und stümperhafte Anmaßung. Neuerlich (im J. 1827) hat Palmaroli sich mit mehrern vorzüglichen Gemählden der Dresdner Gallerie wegen deren Wiederherstellung beschäftigt.

Die wahre Verehrung und Hochschätzung alterthümlicher Sachen besteht vielmehr in deren sorgfältiger Erhaltung und Entfernung alles desjenigen, was zu ihrem Verderben beiträgt und beigetragen hat. Es ist unweise, durch falsche Begriffe verleitet, den innern Werth der Kunstwerke der Zerstörung Preis zu geben, und sich mit dem bloßen Schein derselben zu begnügen. Alle Kunstwerke sind als solche ein Eigenthum der gesammten gebildeten Menschheit, und ihre Besitzer sind wegen ihrer Erhaltung verantwortlich. Die letztere ist und bleibt unsere Pflicht, deren Vernachlässigung man mit Recht zu tadeln hat. Gemeiniglich besteht die Besorgniß vieler Besitzer von Kunstwerken, weshalb sie jeden Versuch der Wiederherstellung von sich ablehnen, darin, daß leicht Schaden daraus entstehen könne. Es sey besser, sich nicht daran zu vergreifen, man lasse die Sache, wie sie ist, so behält sie alle Merkmahle des hohen Alterthums. Nicht das Nothwendige, ja nicht einmal das Allernothwendigste wird erlaubt, und selbst der Hauptfeind der Gemählde, die Feuchtigkeit, wird nicht entfernt. Möchten doch diese wichtigen Erinnerungen bei allen denen Gehör finden, deren Aufsicht Kirchengemählde anvertraut sind. Nur wahre Liebe zur Kunst, Kenntniß von dem innern Werthe und von der Kostbarkeit derselben sind Eigenschaften, die alle Bedenklichkeiten und Widersprüche überwinden können.

Wenn man Beispiele hat, daß alte Kunstwerke durch ungeschickte Hände, statt verbessert, mehr verdorben und beschädigt worden sind, so liegt die Ursache mehr in der unvorsichtigen Wahl solcher Subjecte, denen man ohne genugsame Prüfung sein Zutrauen geschenkt, oder man hat sich durch die Zudringlichkeit gewisser Personen, die sich Mahlern und Künstlern gleichschätzen, überreden lassen. Auch die Ersparniß und Wohlfeilheit trägt dazu bei, und man bedenkt nicht, daß eine gute Restauration mit vielem Zeitaufwand und Kosten verbunden ist. Dieser Fall ist sehr häufig bei Ausbesserung der Kirchen und deren Gemählde, die bei dieser Gelegenheit barbarisch behandelt, entweder ganz verwaschen, oder weggenommen, unter das Kirchdach verwahrt, oder mit sammt dem verjährten Rost in dem geschmacklosen, neu aufgeputzten Altar beibehalten werden.

Wenn unsere Vorfahren öffentliche Gebäude, besonders Kirchen, mit Gemählden auszierten, so war dies nicht bloßer Luxus, sondern sie verbanden damit zugleich religiösen Sinn und Erinnerungen an Herz erhebende, geistliche Darstellungen, die, wenn sie schön und ausdrucksvoll dargestellt sind, den Verstand des Betrachters unterhalten*). Aber, wie ist dieses möglich, wenn unser Auge weiter nichts als eine durch Staub-, Schmutz- und Lichtkerzen-Dampf verunreinigte Fläche gewahr wird? Ich gebe zu, daß man in Kirchen auch viele Gemählde antrifft, die kein besseres Schicksal verdienen, weil ihr Anblick Ekel und Abscheu erregt. Allein sehr oft ist auch das Gute mit dem Schlechten vermischt, und die Entfernung des letztern ist eben so rathsam, als die Wiedererweckung des Guten und Wohlgefälligen. Würde hierauf Rücksicht genommen, so könnte zugleich ein besserer Geschmack im Publikum sich verbreiten, und die Augen des großen Haufens dadurch mehr gebildet werden. Gewiß verdankt der gemeine Mann in Italien seinen bekannten Scharfblick in den Künsten der Zeichnung von Jugend auf den vielen und bessern geistlichen Darstellungen in seinen Kapellen und Gotteshäusern.

*) v. Wessenberg's christliche Bilder, als Beförderungsmittel des christlichen Sinnes. Zwei Bände. 8. Constanz, bei Wallis 1827, verdienen gelesen zu werden.

Kapitel II.

Kenntniß der Mittel, deren Wirkung und Anwendung bei der Restauration.

Die Mängel und Beschädigungen der Gemählde bestimmen die Wahl der Mittel, deren Wirkungen man im voraus kennen muß. Es ist daher nöthig, sie einzeln anzuführen.

1) Das reine Wasser ist das unschädlichste Mittel, das auf die Öhlfarben selbst keinen Einfluß hat, sondern blos Schmutz und Unreinigkeiten wegschafft. Alle klebrige Körper, als Leim, Hausenblase, Gummi Arabicum, Tragant, Zucker, Honig u. dgl. werden damit aufgelöst. Nur das Eiweiß leistet Widerstand, und ist, wenn es alt geworden, weder in Wasser noch in Säuren auflösbar. Daher ist der reine Überzug mit Eiweiß den Gemählden eben so schädlich, als der Bernsteinfirniß und Copal. Nur insofern das Eiweiß mit Branntwein verdünnt und einen Zusatz von Zucker erhalten hat, mit welchem es zu Schaum geschlagen worden, läßt es sich wieder mit Wasser auflösen, und ist als Firniß für ganz neue Gemählde in Gebrauch.

Es ist übrigens rathsam, zum Abwaschen der Gemählde weiches Fluß- und Regen-, noch besser aber destillirtes Wasser anzuwenden, ja ich würde sogar die Dämpfe des reinen siedenden Wassers als das Universalmittel für alle Restaurationen der Gemählde empfehlen können, wären nicht eine Menge anderer Bedenklichkeiten dabei zu berücksichtigen, besonders in Ansehung der Gründe, worauf das Gemählde gemahlt ist. Denn so gewiß es ist, daß die Dämpfe des heißen Wassers alle harzigen Firnisse gänzlich zerstören und calciniren, ohne auf die Öhlfarbe nachtheilig zu wirken, so läuft

man doch Gefahr, daß das Gemählde selbst von der Leinwand oder vom Holze sich zugleich ablösen kann. — Ich habe einen sehr glücklichen Versuch in der Art gemacht, daß ich eine alte auf Papier gemahlte Landschaft, mit Leinwand unterzogen und stark mit Copal überfirnißt, in wenigen Minuten vollkommen als ganz neu wiederherstellte. Aus Verdruß über das öftere Mißlingen der angewandten Restaurationsmittel, und um die untergezogene Leinwand noch zu retten, warf ich das ganze Bild als unbrauchbar in einen Kessel siedenden Wassers, ohne mich weiter darum zu bekümmern. Zufällig hatte Jemand das Gemählde mit der Leinwand aus dem Kessel genommen, und als eine verloren gegebene Sache in einen Winkel geworfen. Als ich nach mehrern Tagen darnach frage, erhalte ich das Bild in der Gestalt einer weißen Leinwand, ohne alle Spur von Mahlerei. Bey näherer Prüfung finde ich, daß der ganze Firniß calcinirt und in ein weißes Mehl verwandelt ist, unter welchem die Öhlfarben in aller Reinheit und Neuheit, ohne die geringste Beschädigung, hervortreten; und jetzt erst erkannte ich, daß das Gemählde auf Papier gemahlt war. — Diese zufällige Entdeckung, die ich verbürge, ist gewiß nicht ohne Nutzen, und giebt zu weiterem Nachdenken Veranlassung.

Daß man bei dem Gebrauche des Wassers immer sehr vorsichtig zu Werke gehen muß, besonders wegen der Grundirung, wobei man sich in der Regel des Leims bedient, ist sehr anzurathen. Die Untersuchung der Grundirung ist bei dem Gemählde eine Hauptsache, die vorausgehen muß, wenn man z. B. ein altes Gemählde auf neue Leinwand ziehen will. Enthält der Grund Leim oder Leimfarben, so wird dieser durch das Wasser erweicht, und die Öhlfarben blättern und rollen sich ab. Es giebt alte Gemählde, die, anstatt mit Nägeln auf die Blendrahmen gezweckt, blos darauf geleimt sind, oder das ganze Bild mit der Leinwand ist auf eine hölzerne Tafel geleimt, die gesprungen ist. In solchen Fällen müssen alle die Vorbereitungen Statt

finden, die man bei dem Aufziehen der Gemählde auf neue Leinwand anwendet, das heißt, das Gemählde selbst muß zuvor durch einen Überzug gesichert werden, damit keine Farbe sich abbröckeln kann.

2) Alle alkalische Salze, die unter dem Namen Holzasche, Perlenasche, Pottasche, Glasgalle und Sal tartari bekannt sind, dienen, im Wasser aufgelöst, zur Reinigung der Gemählde. Allein sie greifen das Öhl und die Substanz der Farben sehr leicht an, und sind ein wahres Gift für die Gemählde, wenn man nicht die größte Behutsamkeit anwendet. Es ist schwer, ja fast unmöglich, die Stärke der Auflösung dieser Salze allgemein und für alle Fälle, zu bestimmen. Das Sal tartari scheint den Vorzug zu haben, und man geht am sichersten, wenn man mit schwachen Auflösungen den Anfang macht, und nach Gutbefinden dieselben verstärkt. Diese Salze wirken zunächst und besonders auf die rein schwarzen und dunkeln Farben, und es scheint eine Art Verwandschaft zwischen ihnen Statt zu finden. Es ist daher ein sicherer Beweis, daß die alkalische Auflösung zu stark ist, wenn die schwarze Farbe im Gemählde sich ganz auflöst.

Nächst dem Sal tartari ist der Borax, im Wasser aufgelöst, das mildeste Laugensalz, welches nicht so schnell zerstörend eingreift, und langsamer wirkt. Ein gleiches thut die reine Holzasche, indem man dieselbe fein gesiebt auf das Gemählde streuet, und mit einem Schwamme, in lauwarmes Wasser getunkt, auf das Ganze verbreitet. Sobald man Reinigung verspürt, muß man schnell die dadurch entstandene Lauge mit reinem Wasser, vermittelst des Schwammes, abspühlen. Auch die Seifensiederlauge ist brauchbar, insofern sie nicht zu stark und gehörig verdünnt ist. Das reine Kalkwasser (eine Auflösung des ungelöschten Kalkes im Wasser) leistet ähnliche Dienste.

3) Wenn die alkalischen Salze mit Fetten und Öhlen verbunden werden, so entstehen daraus die Seifen, die verschiedentlich nach den gebrauchten Fetten und Öhlen

genannt werden, z. B. Mandelseife, Wachsseife, schwarze Seife ꝛc. Insofern nun die Alkalien mit den Öhlen in nähere Verbindung getreten sind, so sind sie auch ein stärkeres Auflösungsmittel geworden, und man muß bei ihrem Gebrauche für die Öhlfarben sehr besorgt seyn. Besonders gilt dieses von der schwarzen Seife. Man muß also zuvor den Grad der Stärke des Seifenwassers durch Versuche abmessen, auf solchen Stellen des Gemähldes, die wenig zu bedeuten haben. Genug, man kann der Alkalien schlechterdings nicht ganz entbehren, man mag dagegen sagen was man will. Um so mehr aber verdoppele man seine Vorsicht und Aufmerksamkeit, und erkenne daraus, daß die Kunst, zu restauriren, viel Erfahrung voraussetzt, und Schwierigkeiten dabei zu überwinden sind, die sich nicht mit bloßen Worten beschreiben lassen, sondern mit Augen erkannt seyn wollen.

Löst man die Seife bei gelinder Wärme in Kochsalzlauge oder auch bloßem Wasser auf, und schlägt sie zu einem starken Schaume, so entsteht die Schaumseife, die, wenn sie auf das Gemählde stellenweis getragen wird, eine stark an sich ziehende Kraft hat. Man beobachtet diesen fingerhoch aufgetragenen Schaum, und sobald derselbe verschwinden will, ist es Zeit, ihn sogleich mit einem Schwamm und reinem Wasser abzunehmen. Ich habe auf diese Art zwei sehr große Gemählde, die bei einer Feuersbrunst ganz durchräuchert und völlig schwarz waren, als neu wiederhergestellt.

Übrigens ist leicht einzusehen, daß die Alkalien nicht auf solche Gemählde wirken können, die mit Harzen und Firnissen überzogen sind, sondern, daß diese zuvor müssen aufgelöst und zerstört seyn.

4) Der Seifen-Spiritus, welcher in einer Auflösung der Seife in schwachem Weingeist oder Branntwein besteht, wirkt auf jeden Überzug der Gemählde, und ist als ein vortreffliches Reinigungsmittel, jedoch mit Vorsicht zu empfehlen, denn man kann auch damit leicht zuviel thun.

5) Die ätherischen Öhle, wie Terpenthin- und Stein-Öhl, sind fast unentbehrlich. Allein gebraucht und ohne Zusatz von andern Agentien, leistet es auf ganz alte sehr ausgetrocknete Gemählde gar keine Wirkung, desto mehr aber auf neuere und frische Gemählde, die damit gänzlich abgewaschen und aufgelöst werden können.

Andere wesentliche Öhle, wie Lavendel-, Rosmarin- und Spiek-Öhl, haben die nämlichen auflösenden Eigenschaften, und geben, in Verbindung mit Spirit. vini und Terpenthinöhl, das sogenannte Putzwasser.

6) Der Weingeist löst alle Harze und Gummi-Resinen auf, woraus die Lackfirnisse bestehen, womit Gemählde überzogen werden. Den Öhlfarben an und für sich thut er keinen Schaden, sondern zerstört blos die Harze, die als ein weißer Kalk auf dem Bilde zurückbleiben, der sich mit Seifenwasser, Terpenthinöhl oder Seifenspiritus leicht wieder abnehmen läßt.

Die Methode, ein ganzes Gemählde mit Weingeist zu überschwemmen und Wasser nachzugießen, ist immer gefährlich, und hat die üble Folge, daß die feinen Glasurfarben des Bildes zugleich mit aufgelöst und zerstört werden. Besser ist der Gebrauch der Baumwolle in kleinen zusammengewickelten Flocken, die man im Spirit. vini tränkt, und damit theilweise und nach und nach den Firniß abnimmt. Dabei hat man den Vortheil, zu sehen, ob die Baumwolle reinen Firniß oder auch zugleich Farbe vom Gemählde mit weggenommen hat, in welchem Falle man die angegriffene Stelle schonen muß. Bei kleinen und zarten Gemählden, die z. B. mit Lavendel- oder Spieköhl gemahlt sind, hat man sich besonders in Acht zu nehmen; denn nur Gemählde, die wohl impastirt mit fetten Öhlen aufgetragen sind, leisten dem Weingeiste Widerstand.

7) Aus der Vermischung des Weingeistes mit Terpenthinöhl entsteht das sogenannte Putzwasser, das gewöhnliche Reinigungsmittel der Bilderhändler. Wenn man

2 Theile Spirit. vini rectificatiss. mit einem Theile Terpenthinöhl der Masse nach vereinigt und zusammenschüttelt, so giebt dieses eine milchichte Mixtur, die sich aber leicht wieder von einander trennt, mithin bei jedesmaligem Gebrauche von neuem gerüttelt werden muß.

Herr Lucanus *) bestimmt das Verhältniß des Putzwassers zu 3 Theilen reinem Terpenthinöhl, 2 Theile Weingeist (zu 75 bis 80 Grad), und will noch den 20sten Theil Mohnöhl oder Copaiva-Balsam hinzugesetzt wissen. Auch Herr Köster bedient sich eines ähnlichen Recepts aus Terpenthinöhl, Spirit. vini rectificatiss., Citronen- und Lavendelöhl **). Indessen sind letztere Ingredienzen nicht die Hauptsache, und dienen mehr zur Milderung des Weingeistes. Hieraus folgt, daß durch mehr oder weniger Zusatz von Spiritus das Putzwasser nach Gutbefinden verstärkt und geschwächt werden kann, und es ist sehr zu rathen, daß man bei dem Gebrauche desselben auch nicht zu dreist zu Werke gehe.

Der Seifenspiritus, mit Terpenthinöhl vermischt, liefert ebenfalls ein sehr gutes Putzwasser. Auch das Eau de Cologne, der Balsamum vitae externum und der Opodeldoc verdienen als brauchbar erwähnt zu werden. Kurz, man hat eine große Auswahl, nur ist dabei zu bedenken, was man eigentlich will, und wie weit man zu gehen hat, um dem Gemählde nicht zu schaden.

Überdies werden als Restaurations-Mittel erwähnt:

8) Das Olivenöhl und die ungesalzene Butter, in solchen Fällen, in welchen alle übrige Mittel unwirksam sind. Allein ich warne sehr davor, theils weil ihre Wirkung ohne Erfolg ist, theils weil sie fettige und schmierige Unreinigkeiten zurücklassen, die sich in das Gemählde einziehen und schwer davon zu befreien sind.

*) In seiner Anleitung zur Restauration alter Gemählde. Leipz., 1828. Seite 10.

**) Köster a. O. 1. Heft. Seite 18.

Solche erhärtete unreine Stellen können besser durch Schabeisen und Messer weggeschafft werden.

9) Der Salmiak-Geist und die Citronen-Essenz gehören ebenfalls zu den verwerflichen Mitteln, weil sie alles um sich zerfressen und die Farben zerstören.

10) Der Alkohol, die Naphtha, besonders aber der Schwefel-Äther *), sind vermögend alle Harze, sogar den Bernstein und Copal, aufzulösen, ohne den Öhlfarben selbst nachtheilig zu seyn. Allein ihre schnelle Verdünstung erschwert den Gebrauch, und wird dadurch sehr kostspielig. Indessen läßt sich der Abgang, der durch die Verdünstung entsteht, auf einen gewissen Grad vermindern, indem man eine in Äther eingetränkte Leinwand auf das Gemählde legt, und nachher mit einer Metallplatte oder einer genau darauf passenden Glastafel beschwert.

11) Der Rum und der Arak sind auch in den Werkstätten der Restauratoren anzutreffen, und leisten in so fern Dienste, als man damit das Putzwasser verdünnen und schwächen kann. Indessen kann dieses mit gewöhnlichem Branntwein von 40 bis 60 p. Ct. eben so gut bewerkstelligt werden.

12) Honig mit Rockenmehl, Sauerteig in Wasser aufgelöst, Mehl mit Kalkwasser, Branntwein oder etwas Essig eingerührt, sind gelinde Mittel für Gemählde, deren Oberflächen keine Firnisse haben, sondern blos durch Schmutz entstellt sind. Man trägt die Salben mit einem Borstenpinsel auf die Fläche des Gemähldes, und läßt sie darauf trocknen, es sey denn, daß zu befürchten ist, daß die Farben sich vom Grunde abbröckeln könnten. Der gewöhnliche Tischlerleim, mit etwas Mehl und sehr wenig Pottasche in Wasser aufgelöst, ist auch zu dieser Absicht wohl zu gebrauchen.

13) Der Speichel des Menschen wird nicht selten bei Betrachtung der Gemählde und ihrer Restauration an-

*) Er besteht aus gleichen Theilen concentrirter Schwefelsäure und Alkohol.

gewendet. Er wirkt allerdings auf die Öhlfarben wegen der darin enthaltenen Phosphorsäure, weshalb er nicht zu den gelinden Mitteln gerechnet werden kann, wenn er in Menge vorhanden wäre. Es dürfen daher nur kleine, zarte Gemählde behutsam damit behandelt werden, und es ist eine nicht zu duldende üble Gewohnheit, wenn Gemählde liebhaber sich erlauben, die Bilder mit Speichel zu benetzen, um dunkle Stellen besser zu erkennen.

14) Der menschliche Harn gehört unstreitig zu den heftigsten sehr schädlichen Mitteln, und ist mit dem Salmiakgeist von einerlei Wirkung. Dies ist eigentlich das Geheimniß aller Geheimnisse in der Restaurirkunst, allein in der That das schlechteste, dessen sich kein Kunstfreund bedienen sollte.

15) Auch der ätzende Queckſilber-Sublimat ist noch zu erwähnen, weil ihn nicht allein Montamy Seite 201. mit bloßem Wasser aufgelöst empfiehlt, sondern auch von einigen Restauratoren als Zusatz zum Putzwasser gebraucht wird. Ich würde dieses schreckliche, zerstörende Gift lieber mit Stillschweigen übergehen, wäre mit der Anwendung desselben nicht allein für die Kunstwerke, sondern auch für das Leben der Menschen die größte Gefahr verbunden, mithin in doppelter Hinsicht zu verwerfen.

16) Inwiefern Colophonium und Maſtix trocken, als ein feines Pulver, bei der Restauration in Betrachtung kommen, hat der Verf. Seite 453. erwähnt. Der Gebrauch desselben ist höchst beschränkt, und kann als keine wahre Reinigung und vollkommne Auflösung angesehen werden, wenn man bedenkt, daß die Spitze des Fingers in die unebene Fläche eines Gemählde einzudringen nicht im Stande ist.

17) Noch mit Wenigem will ich einiger Instrumente gedenken, die bei der Restauration zur Hand genommen werden. Schabeiſen und Barbiermeſſer dürfen zwar nicht angewandt werden, um den Schmutz von einem ganzen Gemählde abzuschaben, allein es giebt

öfter Stellen auf alten Gemählden, die vorher vertieft gewesen, und durch Ausfüllen mit Farben erhöhet worden sind. Wenn diese durch die Länge der Zeit so verhärtet sind, daß weder Lauge noch Weingeist darauf wirkt, so beschabe man diese, jedoch suche man die Stelle soviel als möglich vorher zu erweichen.

Sowohl bei dem Aufziehen der Gemählde auf neue Leinwand, als, um die Farben, welche abspringen wollen, niederzulegen, kann man ein mäßig warmes Biegeleisen gebrauchen. Man belegt die sich emporhebende Farbe mit Papier, das mit Kreide bestrichen ist, und geht mit dem Biegeleisen so lange darüber, bis sich keine Erhabenheiten mehr zeigen. Sollte das Papier an den Firniß oder an die zu frische Farbe ankleben, so reiße man es nicht los, denn die Mahlerei würde mit abgehen, sondern feuchte es so lange an, bis es sich ablöst. Sind die Stellen, auf welchen sich die Farbe abhebt, ziemlich groß, so muß man sie mit einem dünnen Mehlkleister bedecken, ehe man das Eisen gebraucht, und geöhltes Papier unter dasselbe legen.

18) Da Gemählde, besonders alte, bei Versendung manchem Nachtheil ausgesetzt sind, so kann dessen Verhütung auf folgende Art am besten geschehen. Sehr große Gemählde können nicht anders als aufgerollt versendet werden. Das vom Blendrahmen genommene Gemählde wird auf eine ebene Fläche ausgebreitet, mit Leim überstrichen und gänzlich mit Stücken alter Leinwand beklebt. Hierauf wird es behutsam, ohne eine Walze, aufgerollt und in eine gut verschlossene Kiste gelegt. Bei dem Wiederaufstellen des Gemähldes werden die Leinwandstücke mit laulichem Wasser abgelöst, wodurch es bei gehöriger Vorsicht nicht im geringsten leidet. Sollte auch ein Stück des Gemähldes an der Leinwand fest kleben, so kann man doch sogleich das Stück an seinem gehörigen Orte wieder befestigen, und wenn es ganz entblößt ist, auf einen neuen Blendrahmen bringen.

Kapitel III.

Von den verschiedenen Arten der beschädigten Mahlereien insbesondere.

Obgleich durch die im vorigen Kapitel angegebenen Mittel ein Gemählde von seinem Schmutz und Lackfirnissen gereinigt, und dessen ursprüngliche Farbengebung sichtbar gemacht werden kann, so giebt es dennoch sehr viele Unbilden auf alten Mahlereien, die durch mancherlei Zufälle und Beschädigungen hervorgebracht sind. Das Material selbst, worauf gemahlt ist, als Holz und Leinwand ꝛc., verdient eben so oft eine Wiederherstellung und Instandsetzung, als das Gemählde selbst.

Man findet hölzerne bemahlte Tafeln, die morsch, verfault, von Würmern durchlöchert und bei der leisesten Berührung in sich selbst verfallen wollen. Andere haben durch die Feuchtigkeit und Hitze gelitten, das Holz hat Ritze und Sprünge, die Farben blättern und rollen sich ab, und die ganze Tafel hat sich verworfen und krumm gezogen. Bei Gemählden auf Leinwand ist es nicht besser. Durch Feuchtigkeit ist die Leinwand verstockt, verschimmelt und vermodert, sie sind der Sonnenhitze oder der Stubenwärme zu sehr ausgesetzt gewesen, die Farben sind zu sehr ausgetrocknet und haben Risse bekommen. Die grundirte Leinwand ist zu frisch gebraucht und nach Art der Wachs-Leinwand zubereitet worden, auf welcher das Gemählde durch die Länge der Zeit mit sammt der Leinwand eingeschrumpft ist. Dies Schicksal haben die schönsten Gemählde des berühmten Portraitmahlers Graff erlebt; die Farben sind nicht geborsten, haben auch keine Blasen und Beulen, aber sie sind gleichsam netzförmig überstrickt und voller Runzeln. An allen diesen gefährlichen Patienten kann die Kunst des besten Restaurators verloren gehen.

Was ist aber in diesen kritischen Fällen das Rathsamste und Sicherste? Gewiß dieses, daß, ehe man das Kunstwerk der Gefahr des Mißlingens aussetzt, eine getreue Copie davon

angefertigt werde, die neben dem alten Gemählde Platz finden kann. Sollte dieses nicht besser seyn, als wenn das so sehr beschädigte Gemählde zwar mit aller Kunst und Vorsicht auf neues Holz und Leinwand gebracht worden ist, wobei aber die Merkmale der Ergänzungen unverkennbar sind und in kurzer Zeit es noch mehr werden? Es fehlt gewiß nicht an geschickten Copisten, deren Arbeiten den besten Restaurationen vorgezogen werden können, und die Geschichte der Kunst lehret uns, daß dieses in frühern Zeiten schon öfter geschehen ist.

Die Franzosen haben neuerdings viel Aufhebens gemacht von dem auf Holz gemahlten Gemählde Raphaels, das, unter dem Namen der Madonna del Foligno bekannt, glücklich auf neue Leinwand verpflanzt wurde *). Ich will die Ausführbarkeit eines solchen Unternehmens nicht geradezu bezweifeln, insofern das Bild auf einen starken Kreidegrund gemahlt ist; allein sehr wenige Holzmahlereien möchten diese heroische Behandlung aushalten. — Leichter, obgleich auch sehr bedenklich und mühselig, ist das Verfahren, die Öhlfarben von alter Leinwand abzunehmen und sie unversehrt auf neue zu versetzen. Man findet davon eine Beschreibung in Seebaß Handbuch S. 63., Montamy S. 197., Fiorillo B. III. S. 407. — Bilder aus der alten Zeit, deren Leinwand mit einem dicken Kreidegrund, sehr oft auch nur mit Mehlkleister, überzogen wurde, lassen sich auf diese Art sehr gut behandeln. Allein, besteht die Grundirung aus reiner Öhlfarbe, die sich mit der Textur der Leinwand verbunden hat, wie bei vielen niederländischen Mahlereien, so ist das Abnehmen der Farbe nicht so leicht, und erfordert viel Behutsamkeit.

Ein altes Gemählde, dessen Leinwand mürbe, rissig oder durchlöchert ist, kann ohne alles Bedenken mit neuer Leinwand unterzogen und auf dieselbe geklebt werden. Dies ist zur Erhaltung der Gemählde allgemein zu empfehlen, und mit keiner Gefahr verbunden, wenn die gehörigen Handgriffe beobachtet werden. — Man lese darüber Göthe's Propyläen, Band II. S. III. und Lucanus S. 27.

*) Man sehe Jahn, Abhandlung über die Öhle ꝛc. Dresden, 1803. Seite 71. — Bemerkungen auf einer Reise durch die Niederlande nach Paris. Th. I. S. 279—289.

Einzelne Beschädigungen in alten und neuen Gemählden, deren Leinwand übrigens noch gut ist, lassen sich auch stellenweise ausbessern, indem die Risse und Löcher auf der Kehrseite mit alter gebrauchter Leinwand unterklebt werden. Allein sehr oft werden Gemählde in der Art beschädigt, daß sie gegen scharfe Kanten und Tischecken eine Zeitlang gestellt worden sind, wodurch die Leinwand auf dieser Stelle sich ausgedehnt hat, entweder ins Erhabene oder in die Tiefe, mithin die gemahlte Stelle ein falsches Licht zurückwirft. Diese Verletzung ist für ein kostbares Gemählde ein großer Nachtheil, und ich kenne bis jetzt noch kein Mittel, wodurch der Schaden vollkommen geheilt werden könnte. Das Niederdrücken und Biegeln auf der entgegengesetzten Seite hilft nicht ganz, und ist die erhabene oder vertiefte Beule nicht schon durchlöchert, so muß ein Einschnitt gemacht, dünne alte Leinwand oder Scharpie auf der Rückseite dagegen geklebt, und äußerlich mit der Localfarbe ausgebessert und retouchirt werden.

In frühern Zeiten und ehe der Mastixfirniß allgemein bekannt wurde, sind viele Gemählde durch einen Überzug von Öhl verdorben worden. Nicht genug, daß man reines Öhl dazu nahm, brauchte man sogar Leinöhlfirniß, der ein Absud mit Bleikalk ist, womit man die kostbarsten Gemählde sowohl in Italien als Deutschland verschwenderisch überzogen hat. Ist ein solcher Überzug mit Öhl erhärtet, so ist dieses eine wahre Pein für den Restaurator, denn sowohl Schabeisen als Wasser können dabei wenig behülflich, ja vielmehr schädlich seyn. Am besten ist es, wenn man das Gemählde mit frischem Öhl und Spiritus vini auf folgende Art behandelt. Man überzieht dasselbe in den heißesten Sommertagen mit Leinöhl, und wiederholt die Stellen täglich einige Mal, wo das Öhl eingesogen ist. Nach 12 bis 14 Tagen wird das Öhl so klebrig, daß der Finger daran haften will. Jetzt bedient man sich des reinen, starken Weingeistes, ohne andere Beimischung, um alles aufgetragene Öhl damit wegzunehmen. Die Lebhaftigkeit der Farben tritt unter den Händen hervor, und der Weingeist nimmt sowohl das alte als neue Öhl hinweg. Dieses Verfahren habe ich selbst mit dem besten Erfolge in Ausübung gebracht, und verdient benutzt zu werden.

Hingegen hüte man sich vor dem Gebrauche des Ollven- und Rüböhls, des Nierentalgs, Schweinefetts, der Butter, des Fischthrans und andern fetten Substanzen, die von Unwissenden gebraucht und sogar in Schriften angepriesen werden.

Der Überzug mit reinem Eiweiß, welches öfter, wohl Jahrhunderte hindurch, wiederholt worden, hinterläßt eine braungelbe Kruste, die angehäuft härter ist, als der Bernsteinlack und Copal, und allen Salzen und Säuren widersteht. Das beste Mittel dagegen ist dieses, daß man das Gemählde stark mit Leinöhl einreibt, und nach ein oder zwei Stunden dieses mit Spiritus vini abnimmt, wodurch zugleich das Eiweiß mit sammt dem Öhle fortgeschafft wird.

Auf zarten und delicat gemahlten Kabinetstücken, auf Holz, Kupfer und Leinwand, findet man häufig Risse und Sprünge, womit die ganze Oberfläche des Bildes gleichsam netzförmig übersäet ist. Überhaupt sind alle diejenigen Gemählde, deren Farben dünn aufgetragen und nicht impastirt sind, und, wie man zu sagen pflegt, mit falschen Farben *) aufgetragen sind, diesem Verderben sehr häufig ausgesetzt. Nichts schadet ihnen mehr, als Hitze, Stubenwärme, Lackfirnisse und Eiweiß. Ich gestehe aufrichtig, daß ich in diesem Falle nicht so zu rathen weiß, wie ich wünsche. Es lassen sich zwar die Risse, wenn deren nicht gar zu viel sind, mit einer Wachssalbe ausfüllen **) und durch Retouchiren wieder herstellen; allein welche mühselige Arbeit ist dieses, an deren Stelle eine gute Copie wohl vorzuziehen ist!

Durch Insekten verunstaltete Gemählde, besonders durch Fliegen- und Spinnen-Unrath, lassen sich schwer vollkommen

---

*) Falsche Farben sind diejenigen, welche sehr dünn, gleichsam lasirend aufgetragen werden, eine Methode, die mit dem Glasuren einerlei ist, und in neuern Zeiten sehr überhand genommen hat, und wozu der Gebrauch der Mahlerbutter oder der holländische Mastirfirniß viel beiträgt. Es ist zwar ein Beförderungsmittel, schnell zu arbeiten, allein Dauerhaftigkeit der Farben ist nicht davon zu erwarten. Die alten italienischen Mahler mahlten nicht mit lasirenden Farben, sondern liebten den fetten körperlichen Auftrag derselben, wiederholten diesen, und verstanden die Kunst, ihr Colorit ohne Glasur lebhaft und dauernd zu machen. Daher sind auch diejenigen Mahlereien leichter und besser zu restauriren, die in der Farbe und nicht im Firniß gemahlt sind.

*) Weißes Wachs mit Terpenthin geschmolzen.

reinigen. Besonders sind die Excremente der Spinnen beizend, zerstören die Farbe, und lassen weiße Flecke zurück. Daher ist bei frischen Gemählden besonders der Überzug mit dem oben erwähnten Eiweiß oder mit Mastixfirniß sehr nöthig. Ob der sonst angenehme Geruch des Lorbeers diesen Insekten zuwider und sie aus den Zimmern zu verscheuchen im Stande ist, dürfte wohl noch auf Versuche ankommen, zweifle aber, daß bloße Gerüche und Ausdünstungen langen Widerstand leisten werden.

Ist ein Gemählde über und über ganz weiß, oder in einigen Theilen, so sagt man: es verschimmelt, oder hat den Schimmel. Dieser Ausdruck ist von den Pflanzen entlehnt, und ein Merkmahl der letzten Reproductionskraft derselben, die sich an Moosen, Erdschwämmen und faulem Holze zeigt. Allein der Schimmel an Gemählden ist ganz etwas anderes und ein blos üblicher technischer Ausdruck, indem die Substanz desselben mehr salpeterartig ist. Man muß daher zweierlei Arten von Schimmel unterscheiden, nämlich einen wahren und einen falschen. Der wahre Schimmel entsteht durch die Feuchtigkeit, in eingeschlossenen Zimmern aus Mangel an Luft. Er befindet sich bald oberhalb, bald hinter dem Gemählde, und öfter auf beiden Seiten zugleich. Wird man ihn bei guter Zeit gewahr, so darf das Bild nur getrocknet und der Schimmel abgerieben werden. Bisweilen muß man auch den Firniß abnehmen, der durch die Feuchtigkeit seinen Glanz verloren hat. Es scheint, daß durch die Länge der Zeit die Gemählde von vorn eine Art von Email und Steinhärte annehmen, wodurch der Schimmel an der Zerstörung der Farben verhindert wird; allein, ist man nicht auf seiner Hut, und die Leinwand oder das Holz wird hinterwärts vom Schimmel angegriffen, so werden nicht allein diese aufgelöst, sondern selbst die Natur der Farben wird angegriffen. Dies ist die wahre Ursache von den häßlichen großen oder kleinen Flecken auf Gemählden, gegen welche die Kunst noch kein Mittel erfunden hat, und die mit den Stockflecken auf dem Papiere zu vergleichen sind. Hierher gehören auch die Flecke auf Gemählden, die auf Kupfer oder weißem Blech gemahlt sind, die von Grünspan oder Eisenvitriol herrühren, und auch durch Feuchtigkeit entstehen, wenn diese durch kleine Risse und Löcher durchdringen kann.

Der falsche Schimmel entsteht auf verschiedene Weise, aus mancherlei Ursachen, daher auch die Gegenmittel eben so mannichfaltig sind.

1) Durch Eiweiß, wenn die Feuchtigkeit durch den Firniß bis zu demselben durchgedrungen ist. Dieser Schimmel entsteht plötzlich, wenn Gemählde naß gemacht werden, die Ritze und Sprünge haben, durch welche das Wasser dringen kann. In diesem Falle muß man sowohl den Firniß als das Eiweiß soviel als möglich abnehmen, theils durch trocknes Reiben, theils durch Spirit. vini allein, theils in Vermischung mit etwas Leinöhl.

2) entsteht der Schimmel auf Gemählden mit Weingeistfirniß, wenn man sie, anstatt mit den Fingern abzureiben, mit schwachem Weingeist auflöst, oder mit sehr starkem Spiritus vini, den man mit Wasser wieder abgeschwemmt hat. Diese Art Schimmel ist unter allen am leichtesten zu tilgen, indem das nämliche Verfahren, wodurch er entstanden, auch das beste Gegenmittel ist, mit Zusatz von etwas mehr Terpenthin- oder Leinöhl, wenn der Weingeist zu stark gewesen ist.

Eine 3te Art des Schimmels zeigt sich gemeiniglich bei dem Aufziehen eines Gemähldes auf neue Leinwand, wenn der auf dem Gemählde zurückgebliebene Firniß durch die allzustarke Hitze des Biegeleisens verbrannt ist, welches sehr oft die Oberfläche der Farbe versengt. Ein solcher böser Schimmel, welcher ein Bild ganz unkenntlich und häßlich macht, läßt sich bisweilen mit Terpenthinöhl und Weingeist wegbringen, allein häufig muß man zu dem Terpenthinöhl noch eigentlichen Trockenfirniß hinzusetzen, um den von der Hitze angebrannten Farben neues Leben zu geben.

Die 4te Art von Schimmel, als die widerspenstigste von allen, entsteht durch Weingeist ohne Zusatz, oder durch andere gar zu heftige Mordante, in dem Falle, wenn man die Reinigung des Schmutzes zu weit treibt, und die geringste Kleingkeit desselben vernichten will, so, daß dadurch das Öhl der Farben verbrannt und umgeändert wird. Sehr oft verschwindet dieses Übel durch Ein-

reiben mit einem Trockenöhl, wodurch die Farben aufgefrischt werden. Sollte jedoch dieses Mittel fehlschlagen, so bediene man sich des Mastixfirnisses mit Weingeist zu gleichen Theilen vermischt, und reibe den Schimmel damit, als wollte man den Firniß abnehmen.

Es giebt Gemählde, die absichtlich unscheinbar, unkenntlich und schmutzig gemacht worden sind. Dieser Fall ist häufiger als man denken sollte, und ein Kunstgriff der Bilderhändler, womit sie die patina und veneranda rubigo nachahmen, und die Liebhaber der Alterthümer zu täuschen suchen. Schon aus diesem Grunde ist die Kenntniß von dem Wesen der Restauration unentbehrlich. Denn die Möglichkeit, ganz neuen Gemählden die Kennzeichen des Alterthums so zu geben, als wären sie im 5ten oder 6ten Jahrhundert verfertigt, ist gar nicht zu bezweifeln, und von Italienern und andern sehr häufig gebraucht worden. Auf altes Holz und Leinwand wird im Styl und in der Manier eines berühmten Meisters gemahlt, und in einer Rauchkammer oder auf eine andere Art beschmaucht. Der Rauch tingirt das ganze Gemählde mit einem braungelblichen Tone, der das Ansehn der patina hat, der tief in die Farben eindringt, und gleichsam eine alkalische Beize ist, die ohne Verletzung des Gemähldes nicht weggeschafft werden kann. Sind daher in einem solchen Gemählde die Kennzeichen der Meisterschaft vorhanden, und sind sonst keine wesentliche Verunstaltungen sichtbar, so ist es besser, sie in diesem zweideutigen Zustande zu lassen. Sie gleichen gemeiniglich den alten Kirchengemählden, die der Kerzendampf in diesen beräucherten Zustand versetzt hat. Es ist bekannt, daß Anton Raphael Mengs in Rom sich dieses Kunstgriffs bediente, um seine Künstler-Reputation zu gründen, und sich als Deutscher bei den Italienern geltend zu machen. Als er sich dem Cardinal Albani empfahl und um Arbeit bat, trug dieser ihm die Anfertigung eines Gemähldes auf, nämlich einen heil. Johannes, welcher Pendant zu einem schon vorhandenen Gemählde Raphaels werden sollte. Mengs leistete den Wünschen des Cardinals vollkommen Genüge, mahlte auf alte Leinwand und beschmauchte das Gemählde, das nunmehr als ein neuentdeckter und aufgefundener Raphael in ganz Rom bekannt

wurde. Dieser Pseudoraphael wurde das Gespräch der ganzen Stadt und so lange für ächt anerkannt, bis Mengs öffentlich sich dagegen erklärte, und die damalige Künstlerwelt durch Vorzeigung seiner Entwürfe und Studien mit Beistimmung des Cardinals von dem Gegentheile überzeugte.

Dergleichen Täuschungen in der Kunst sind eben keine Seltenheit, und die Geschichte liefert uns viele interessante Beispiele. Es erhellet daraus, daß die sogenannte Patina oder der güldene Ton, der über dem ganzen Gemählde herrscht und demselben eine gewisse Annehmlichkeit verschafft, nicht allein durch die Zeit, sondern auch durch Kunst hervorgebracht und nachgeahmt werden kann. Ein sehr gewöhnliches Mittel, dessen man sich bedient, ist der Asphalt in höchst rectificirter Terpenthinessenz aufgelöst. Dieser ist dem Beräuchern vorzuziehen, den Farben des Gemähldes unschädlich, und kann nach Gutbefinden wieder entfernt werden.

Kapitel IV.

Die pittoreske Ausbesserung mit Rücksicht auf Tempera- und Wachsmahlerei.

Der zweite Theil der Restauration ist von dem mechanischen verschieden, und betrifft weniger die Substanz des Gemähldes. Durch die erste Arbeit der Ausbesserung wurde das Gemählde entstellt, die Farben verloren entweder ganz oder theilweise ihre Lebhaftigkeit und Harmonie, ja auf einigen Stellen waren die Localfarben ganz zerstört, so, daß sie durch neue ersetzt werden müssen. Dies Letztere ist es, worauf es hauptsächlich ankommt und selbst den ersten Urheber des Gemähldes in Verlegenheit setzen kann, weil sein Ergänzen und Herstellen von äußern Umständen bedingt wird. Ein geschickter Coloriſt kann zwar die beschädigten Stellen so wieder ergänzen, daß die Disharmonie kaum bemerkbar wird, allein es läßt sich nicht mit Gewißheit behaupten, in wie fern nach einigen Jahren die Farben entweder nachdunkeln oder heller werden. Dies letztere ist fast unvermeidlich, und wenn blos einzelne Stellen in Harmonie gesetzt werden, so contrastiren doch diese aufgemahlten Fragmente sehr auffallend mit den übrigen Theilen des Gemähldes. Es ist daher eine Hauptregel, nicht blos einzelne Stellen zu ergänzen und mit dem Angrenzenden zu vereinigen, sondern das Ganze muß in den Zustand der Neuheit so versetzt werden, daß dadurch das Gemählde uns gleichsam vollkommen neu erscheint. Daß dieses möglich ist, bestätigen die Arbeiten berühmter Restauratoren, die man bewundern muß. Allein die darauf verwandte Mühe ist so groß und kostbar, daß um eben denselben Preis und in eben derselben Zeit entweder eine sehr gute Copie oder das schönste Originalgemählde von einem lebenden Künstler hätte verfertigt werden können. — Viele neuere Künstler pflegen daher das Restauriren gering

zu schätzen, und halten es unter ihrer Würde sich damit abzugeben. Freilich wird von dieser Kunst heut zu Tage ein großer Mißbrauch gemacht, in so fern Gemählde wieder erneuert werden, die ohne Verdienst sind, und an denen Zeit und Kosten verschwendet werden, meistentheils aus keiner andern Ursache, als weil sie Überbleibsel des kindischen Zeitalters der Kunst sind. — Es ist auch nicht zu läugnen, daß dadurch sich ein gewisser verdorbener Geschmack verbreitet hat und ein Wohlgefallen an den buntscheckigen blendenden Farben. — Allein wegen des Mißbrauchs verdient die Sache selbst nicht verworfen und von großen Meistern vernachlässigt zu werden. Sie sind vielmehr diejenigen, die dabei zu Rathe gezogen werden sollten, und deren Pflicht es ist, die wahren Schätze der Kunst vom gänzlichen Untergange zu retten. Das Schaffen und Erfinden neuer origineller Kunstwerke kann deswegen immer daneben bestehen.

Da es bei der mahlerischen Wiederherstellung hauptsächlich auf die Kunst zu coloriren ankommt, so lassen sich keine speciellen Regeln, wegen der großen Verschiedenheit der Localfarben in der Natur, angeben. Diese zu empfinden und richtig zu treffen ist eine seltene Gabe der Natur, so wie in der Musik das feine Gehör in Unterscheidung der Töne und ihrer Harmonieen. Nur demjenigen, welcher Farbensinn hat, der gleichsam instinctmäßig die Töne und Abstufungen auf der Palette mischen und sich in das eigenthümliche Colorit des Meisters ohne Anstrengung einstudiren kann, ist eine solche Arbeit anzuvertrauen. Das, was der Restaurator leisten soll, muß ihm die Natur verliehen haben, und wer ist im Stande zu lehren, was in den so verschiedenen Fällen zu thun ist, mithin hat auch dieses Geschäft sein eigenes Ideal, das schwer zu erreichen ist. Um so mehr sollte kein Sammler, der nicht zugleich Künstler ist, sich erlauben, dergleichen selbst vorzunehmen.

Bei gänzlicher Ermangelung specieller Regeln, und wegen der großen Verschiedenheit des Colorits, läßt sich nur die Verfahrungsart im Allgemeinen beschreiben, die während des Ausbesserns mit dem Pinsel und Farbe möglich ist. Man richte sein Augenmerk auf das Retouchiren oder Übermahlen sowohl der einzelnen Partieen als auch auf deren allgemeine Betonung, deren Verstärkung oder Abdämpfung. Man prüfe die Ergänzung

der Formen, wo sie gelitten haben, der Conture, wo sie unterbrochen sind; man untersuche die Modellirung und Alles das, was nicht mehr ist, wie es war. Man beobachte überall die Integrität des Originals, die Manier, die eigenthümliche Methode zu mahlen, das Gute und Fehlerhafte in der Zeichnung, selbst auffallende Härten und Disharmonieen, kurz alles, was den Mahler, dessen Schule, Styl und Behandlung charakterisirt.

Bei alle dem muß das Übermahlen mit vieler Bescheidenheit und Geduld geschehen. Man erlaube sich nie ohne Noth ganze Partieen zu retouchiren, um rascher fertig zu werden, auch nicht wohl erhaltene Theile eines Gemähldes mit Farbe zu übergehen, um sie mit dem Ausgebesserten in gleiche Harmonie zu bringen, oder Gemählde, die ihre Lasur ganz verloren haben, neu zu lasiren. Aus Mangel an Geduld sind die größten Mahler selten für diese Ausbesserungen geschickt, indem sie entweder die zu bedeckenden Stellen zu dreist übermahlen, oder wohl gar das Ganze verbessern wollen. Tausend Punkte müssen öfter nett, reinlich und haarscharf zugearbeitet und nicht die ganze Stelle eilfertig und hitzig übermahlt werden. Selbst nach Vollendung des Bildes ist noch Geduld nöthig zum gehörigen Austrocknen vor dem Überfirnissen, eben so gut, wie bei einem ganz neuen Gemählde.

Man thut wohl, alle Retouchen auf einen weißen Grund mit Wasserfarben (à gouache, en detrempe) *), oder mit Öhlfarbe, die mit Terpenthinöhl verdünnt ist, die eigentliche Localfarbe, ganz hell aufzutragen **). Nach dem Trocknen werden sie mit pastoser Öhlfarbe eben so wie das Original gemahlt, und nachdem diese Untermahlung trocken geworden, vermittelst der Lasurfarbe modificirt und mit der alten Originalfarbe ins Gleichgewicht gebracht. Daher können Lasurfarben nicht entbehrt werden, sondern auf den rechten Gebrauch derselben

*) mit Leim, Milch oder Hausenblase.

**) Retouchirungen auf dunkeln Gründen sind zu vermeiden, weil die untere Farbe nicht gehörig gedeckt wird und zusehends nachdunkelt. Hingegen auf einem hellen Kreidegrund oder weißen magern Öhlgrund, wird die aufgetragene Übermahlung sogleich absorbirt, die Fettigkeit des Öhls zieht sich ein, kann nicht nachgelben und die weiße Grundfarbe durch die Untermahlung durchleuchten.

kommt sehr viel an. Jedoch ist bei ihrer Anwendung alle Vorsicht zu beobachten, daß sie nicht mit den übrigen Partieen contrastiren und mit der Zeit nachdunkeln. Dieser Fehler ist es, welcher bei der Wiederherstellung am meisten zu befürchten ist, und die Hand des Restaurators verräth

Gewiß nicht ohne Ursache und auf Erfahrung gestützt, haben die ältesten Künstler alle Gemählde auf einen weißen Grund gemahlt, und auf die Reinheit und Glanz der Farben sehr Rücksicht genommen. Diese Grundirung geschah mit Gyps oder Kreide, die mit Milch oder thierischem Leim, Hausenblase, Pergamentspänen oder Eiweiß versetzt wurde. Die geronnene Milch *) mit gelöschtem Kalk vermischt war auch schon den Alten bekannt, und Cadet le Vaux **) hat sie nur erneuert. Auf den weißen, sehr geebneten Grund wurden die Farben sehr dünn aufgetragen, und zwar, wie man zu sagen pflegt, a tempera.

Es sey mir erlaubt, über diese uns heut zu Tage nicht deutlich bekannte Mahlerei meine Gedanken an den Tag zu legen. Man versteht darunter gewöhnlich blos eine Art von Wassermahlerei, und nennt als Bindungsmittel das Eigelb oder das Eiweiß mit Feigenmilch zusammengeschlagen. Allein die alten Gemählde, die auf uns gekommen sind, lassen ein ganz anderes Bindungsmittel vermuthen, und zwar mehr den Gebrauch wesentlicher Öhle, oder des Wachses in Terpenthinöhl aufgelöst. Denn das sehr dünn aufgetragene Colorit ist dauerhaft, läßt sich mit Wasser reinigen, ohne die Farben aufzulösen, und hat die Eigenschaft wirklicher Öhlfarben, nur mit dem Unterschiede, daß sie nicht nachgedunkelt sind, sondern blos eine Patina erhalten haben.

Es ist sonderbar, daß italienische und deutsche Schriftsteller zwar der a tempera häufig erwähnen, aber uns nicht nur in Ansehung der Verfahrungsart und sonstiger Eigenschaften im Dunkel und Unwissenheit lassen, sondern sogar auch ein Recept mittheilen, dessen Ingredienzen verdächtig und nicht wohl

*) Käseleim, oder Maß genannt. Schon Theophilus Presbyter spricht in seiner Abhandlung vom Alter der Mahlerei, vom Käse, als einer Materie, die zu einem Leim sehr dienlich sey.

**) In seiner Abhandlung von der Milchmahlerei.

anwendbar sind. Joachim von Sandrart, der in der neuern Öhlmahlerei und Zeichnenkunst, so wie auch als Schriftsteller große Verdienste hat, ist derjenige, der uns in seiner Bau-, Bild- und Mahlerakademie die a tempera auf folgende Art beschreibt. Er sagt, man habe Tafeln und Mauern vermittelst des Leims mit Leinwand überzogen und darauf gemahlt. Dieses Bindemittel habe aus Eiergelb bestanden, und sey mit zarten Feigenbaum-Ästlein geschlagen worden. Es ist aber gar nicht wahrscheinlich, daß das Gelbe des Eies, sondern vielmehr das Weiße desselben, als ein im Alterthum wohl bekannter Leim gebraucht worden ist. Die hinzugekommenen Feigenbaum-Ästlein oder Trestern geben zwar eine klebrige, etwas bittere Milch, aber in sehr geringer Quantität, von welcher nicht einzusehen ist, inwiefern sie zur Verbesserung des Eierstoffs hat beitragen können. Überdies ist der milchige Saft der Feige nicht in Menge und zu jeder Jahreszeit zu haben. Das Eigelb selbst enthält ein Öhl, das eben so wenig wie Baumöhl trocknet und mit demselben gleiche schädliche Eigenschaften hat. Soll man es, wie Einige vorgeben, mit Essig verdünnen: wozu nützt dieses, da die Essigsäure die Farben angreift und ihrer Schönheit beraubt?

Mir scheint es daher eine mißverstandene Tradition zu seyn, insofern die a tempera in einem bloßen Bindungsmittel von Eierstoff und Feigenmilch bestanden haben soll, indem die alten Mahlereien, bei näherer Untersuchung, uns überzeugen, daß wirklich öhlige und mit Harzen verbundene Substanzen in denselben anzutreffen sind. Da alle Arten von Öhlen, fette und wesentliche, sowie das Wachs und Harze, den Alten eben so gut bekannt waren, als uns, und diese Substanzen so nahe liegen, daß sie sich uns gleichsam von selbst darbieten: so kann man beinahe mit Gewißheit annehmen, daß die sogenannten a tempera-Gemählde zwar auf einen Kreidegrund gemahlt, aber mit wesentlichen Öhlen ausgeführt sind. Hiermit wurden die Farben angemacht und dünn aufgetragen, um das Nachdunkeln zu verhüten und die Reinheit derselben zu erhalten. Es ist also nach meinem Ermessen eine Art Öhlmahlerei, die sich von der gewöhnlichen durch den mehr lasirenden Farbenauftrag unterscheidet, und mit der sogenannten Aquarell-Mahlerei verglichen werden kann. Genug, es kann auf den a tempera-Gemählden

bei einer chemischen Analyse derselben, Öhl und Harz erkannt werden, entweder daß wirklich damit gemahlt, oder damit überfirnißt worden. Im letzten Falle sind die Farben eben so gut in den weißen Grund eingedrungen, als wenn das Bild damit gemahlt wäre.

Diesem zufolge ist auch die Öhlmahlerei uralt, und lange vor van Eyk in Gebrauch gewesen, wie wirklich vorhandene Gemählde beweisen. Vielleicht verdankt dieser Künstler den Ruhm der Erfindung mehr einer eigenen Behandlung und Anwendung fetter Öhle, so, daß nach seiner Zeit durch ihn die jetzt übliche Öhlmahlerei mehr in Aufnahme gekommen ist.

Es ist bemerkenswerth, daß diese alten Mahlereien größtentheils auf hölzerne Tafeln von allen Größen, und sehr selten auf Leinwand gemahlt worden sind. Die letztere ist wegen der Kreidegrundirung weniger tauglich, indem die Textur der Fäden einen starken Auftrag erfordert, welcher zum Abspringen der Farben Gelegenheit giebt.

Obgleich die eigentliche Öhlmahlerei die Art a tempera zu mahlen in neuern Zeiten ganz verdrängt hat, wahrscheinlich wegen ihrer Trockenheit bei dem Vertreiben und in einander Schmelzen der Tinten, das besonders bei großen Gemählden seine Schwierigkeit hat, so verdient sie dennoch nicht ganz vernachlässigt zu werden, besonders was die Wahl der weißen Grundirung betrifft, die auch von vielen der größten Künstler des 15ten und 16ten Jahrhunderts beibehalten wurde. Man behauptet, daß die Schönheit und Reinheit des Titianischen Colorits diesem Umstande zuzuschreiben sey. Es ist übrigens nicht zu läugnen, daß die ursprüngliche Technik dieser Art zu mahlen einer freien und geistreichen Behandlung zuwider ist; denn alle diese alten Mahlereien zeugen von einer gewissen Steifheit, Härte, Trockenheit und Magerkeit im Umriß, da hingegen die neuere Öhlmahlerei mehr Leichtigkeit und Bequemlichkeit in Behandlung und Verschmelzen der Farben darbietet.

Die Kölnische Schule nebst der Flandrischen und Holländischen scheinen einen Mittelweg erwählt und beide Methoden in ihren Arbeiten vereinigt zu haben. Vielleicht haben sie die fetten Öhle mit den wesentlichen verdünnt, und damit ihre Farben auf den Kreidegrund aufgetragen; vielleicht

haben sie sich auch des holländischen Mastixfirnisses als Beimischung bedient, um den Farben diejenige Intensität und Klarheit zu geben, wodurch sich ihre Mahlereien vor andern auszeichnen.

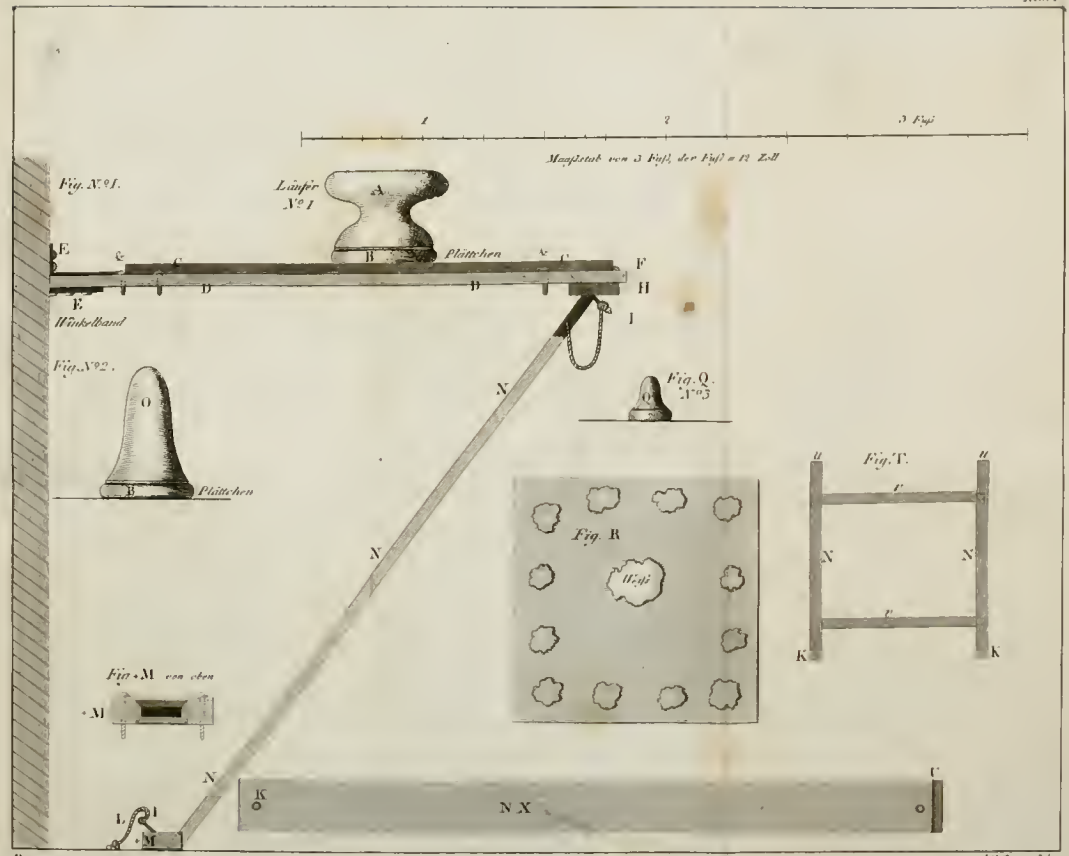
Es ist auch nicht unwahrscheinlich, daß mit der ganz alten a tempera-Mahlerei auch der Gebrauch des Wachses verbunden gewesen, dessen die alten Schriftsteller, besonders Plinius gedenken, und worüber uns der Graf Caylus bis jetzt noch die besten Aufschlüsse gegeben hat. Denn es giebt nur zwei Methoden, das Wachs flüssig zu machen, entweder durch Feuer, oder durch Auflösen in Terpenthinöhl. Alle seifenartige Auflösungen desselben, von welchen man in neuern Zeiten viel Rühmens gemacht hat, haben keinen Beifall gefunden, und sind in Vergessenheit gerathen. Auch die Versuche, das Wachs in fetten Öhlen aufzulösen, sind mißlungen *). Denn das Wachs ist zwar dem Fette ähnlich, aber von besonderer Natur, und mit den fetten Öhlen nicht vereinbar. — Hieraus folgt, daß, wenn wir den Gebrauch des Wachses in der Mahlerei der Alten gestatten wollen, solches nur als Überzug und Firniß benutzt worden ist, theils, indem dünne Wachsscheiben in das Gemählde eingeschmolzen, theils dadurch, daß dasselbe mit einer dünnen Auflösung des Wachses in Terpenthinöhl überzogen wurde. Das letztere war unstreitig das leichteste uud bequemste. Auf diese Art läßt sich die Dauerhaftigkeit der ganz alten Gemählde, die man byzantinisch nennt, sehr wohl erklären, denn wir müssen annehmen, daß der Gebrauch des Wachses eine Ueberlieferung der altgriechischen Mahlertechnik ist, die sich bis auf die Zeiten Constantin des Großen erhielt, und bei Wiederherstellung der Künste in Italien durch griechische Künstler verbreitet wurde. Diese Mahlerei verdankte daher ihre Fortdauer dem damaligen christlichen Zeitalter und dessen Geschmack an religiösen Gegenständen in Verbindung mit der Kunst zu vergolden, woran man einen besondern Wohlgefallen hatte, so, daß man selten ein Bild ohne Goldgrund, oder Gewänder ohne Verzierungen von Gold findet. Dieser Geschmack war noch herrschend bis

*) Man sehe Jahn, Abhandlung über die Öhlmahlerei. Dresden, 1803. S. 59.

in die Zeiten des Giotto 1360, und nahm so allmählig ab bis zu Anfang des 18ten Jahrhunderts. Er erhielt sich am längsten in den Klöstern der Mönche und Nonnen, deren Beschäftigungen im Mahlen, Vergolden und künstlichen Arbeiten bestanden. Trotz der Zerstörungen und Umwälzungen der Zeit sind dennoch viele dieser Mahlereien auf uns gekommen, auf welchen der Gebrauch des Wachses unverkennbar ist. Dies bestätigen unter andern auch die Cranach'schen Mahlereien, ja ein Portrait von D. Luther, von Lucas Cranach gemahlt, hat die Unterschrift:

Aeterna ipse suae mentis
Simulachra Lutherus
Exprimit: ac vultus cera
Lucae occiduos.
M. D. XX.

Halle,
gedruckt in der Gebauerschen Buchdruckerei.


1
2
3 Fuß
Maaßstab von 3 Fuß, der Fuß = 12 Zoll
Fig. N.º 1.
Läufer N.º 1
A
B
Plättchen
E
C
D
F
H
I
Winkelband
Fig. N.º 2.
O
Plättchen
Fig. Q. N.º 3
N
Fig. R
Weiß
Fig. T.
u
v
K
Fig. M von oben
M
L
N X
U

Bouvier

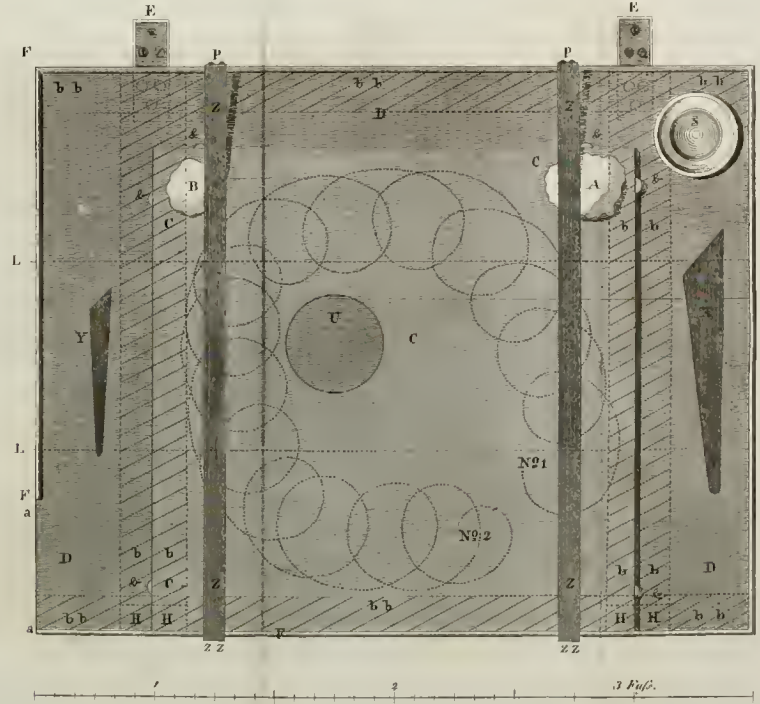


Fig. & X

Fig. Z Z X

Farbekasten zur rechten Hand

Fig. I.

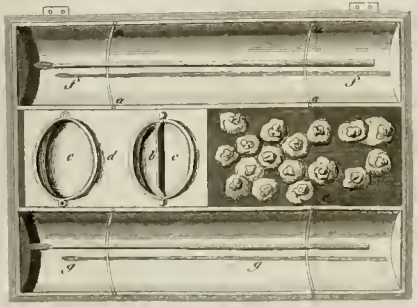


Fig. M. *Farbenblase in natürlicher Größe.*

1 2 Fuß

Maaßstab von 2 Fuß oder Fuß a 12 Zoll

Fig. K.

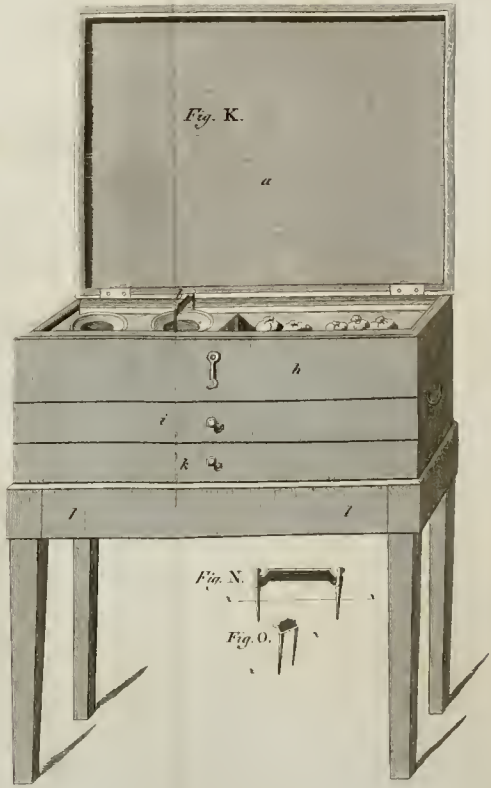


Fig. N.

Fig. O.

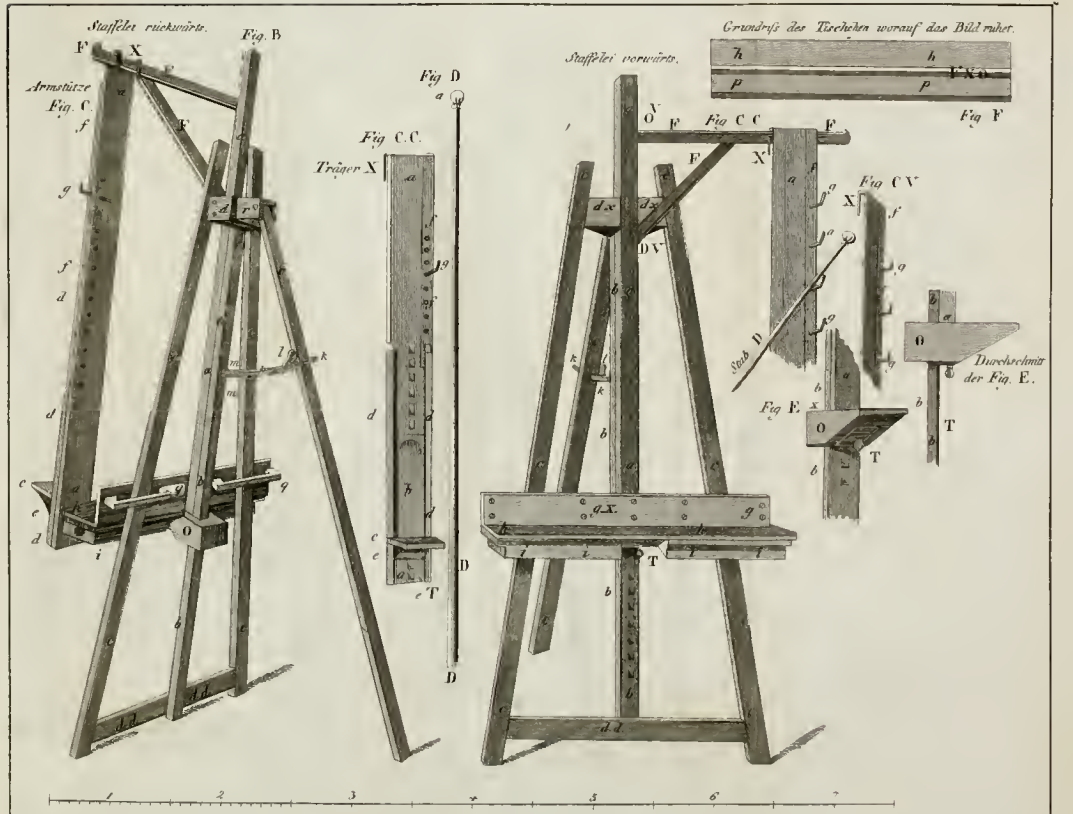

Staffelei rückwärts.
Fig. B
Armstütze
Fig. C.
Fig. C.C.
Träger X
Fig D
Staffelei vorwärts.
Grundriss des Tescheben worauf das Bild ruhet.
Fig F
Fig C C
Fig C V
Stock D
Fig E
Durchschnitt der Fig. E.
1 2 3 4 5 6 7

Fig. A

Staffelei mit der Stellschraube.

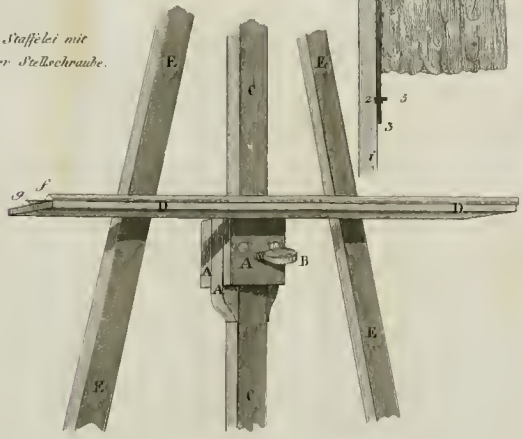


Fig. O

hängende Gardine

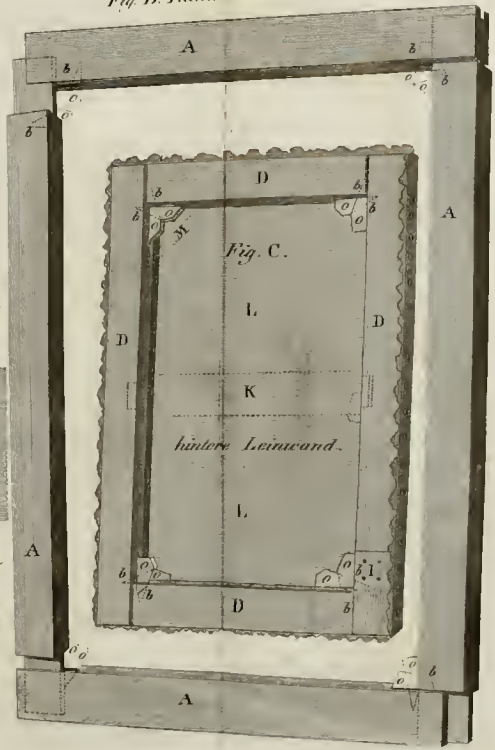
Fig. F

beyde Pinsel haben die natürliche Grösse.

Fig. G.

Futter von Weissblech

Fig. B. Rahmen mit Keilen.



Figur im kleinen

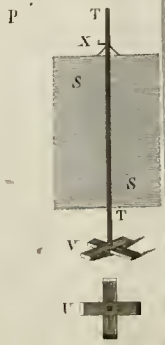


Fig. 1.

Fig. 2.

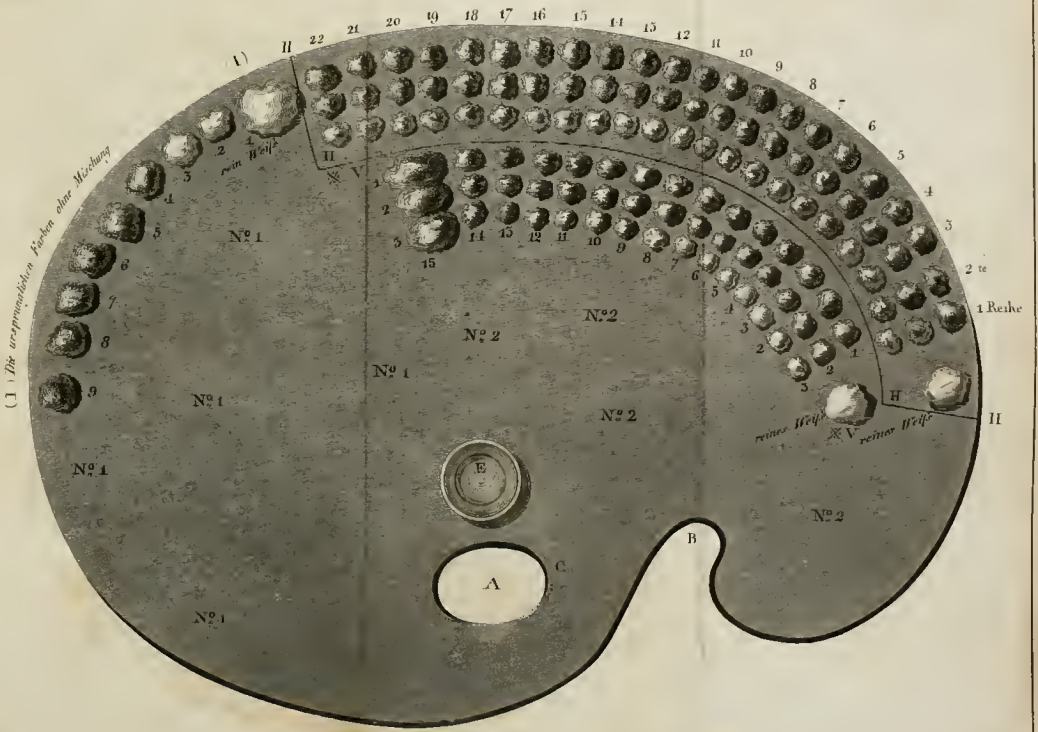
Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

Diese Palette hat die halbe natürliche Größe.

VB Man setzt die Tinten allezeit am Rand der Palette, wie von II nach II, blos um zwei Kupferplatten zu ersparen, hat man die Palette der Untermahlung X unter die Palette der Ausmahlung gestellt



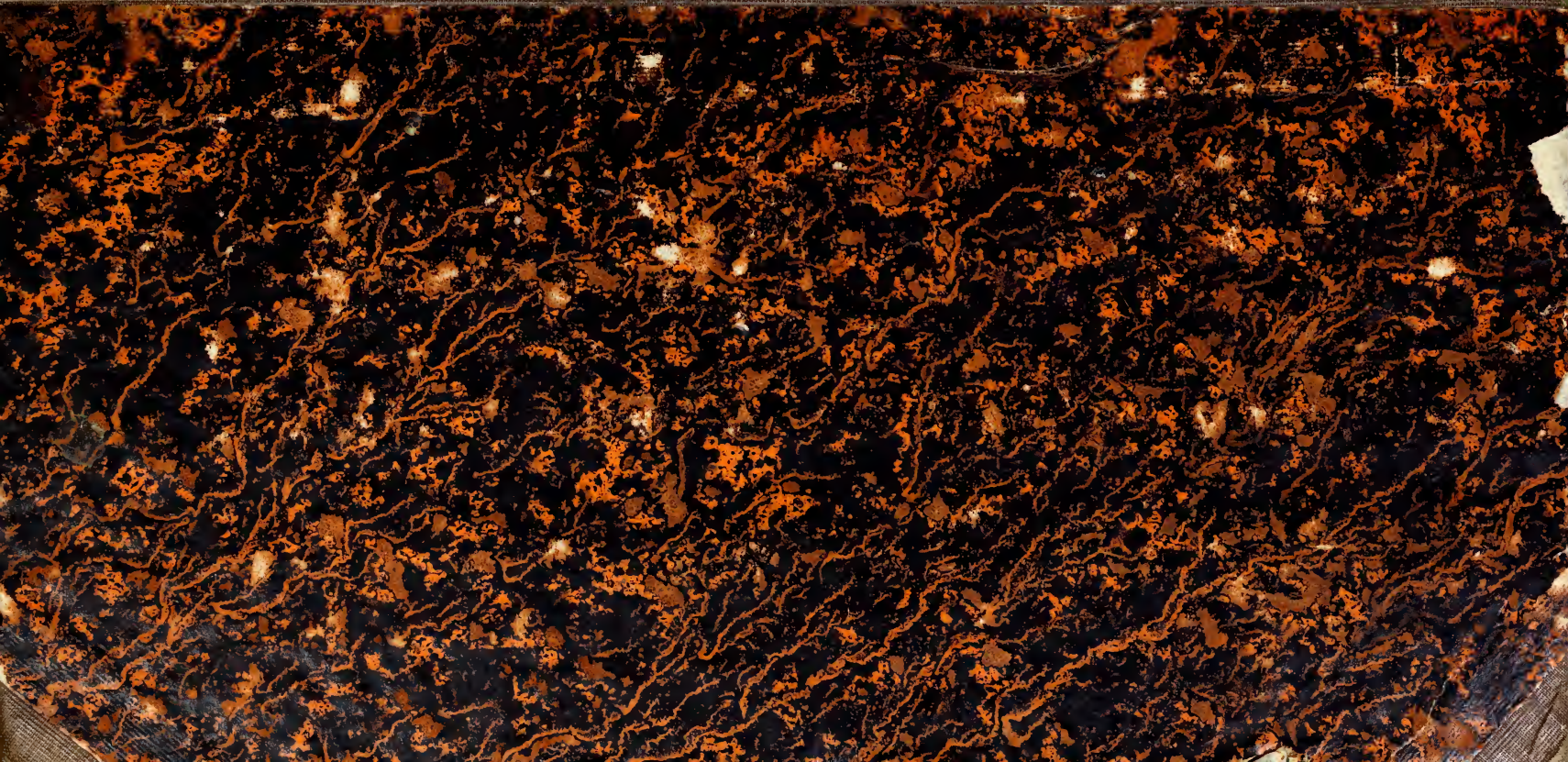
86-B03552

Kunst – α Maltech

XVI, 496 S.: 7 gest. Falttaf.
coll cplt f.

leicht gebräunt

(1. dt. Ausg.)

Schrank Mitte

LB. 17.298